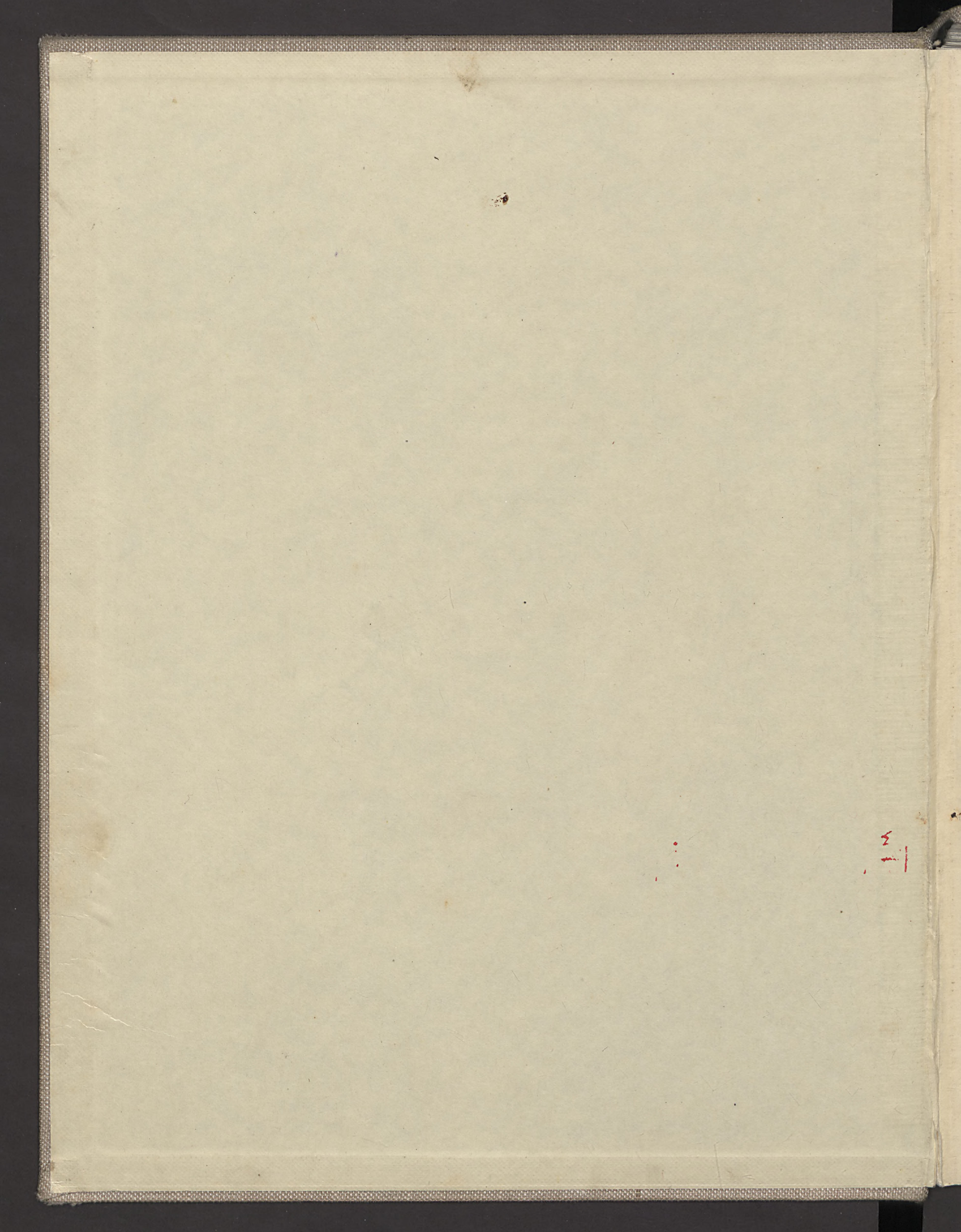
705

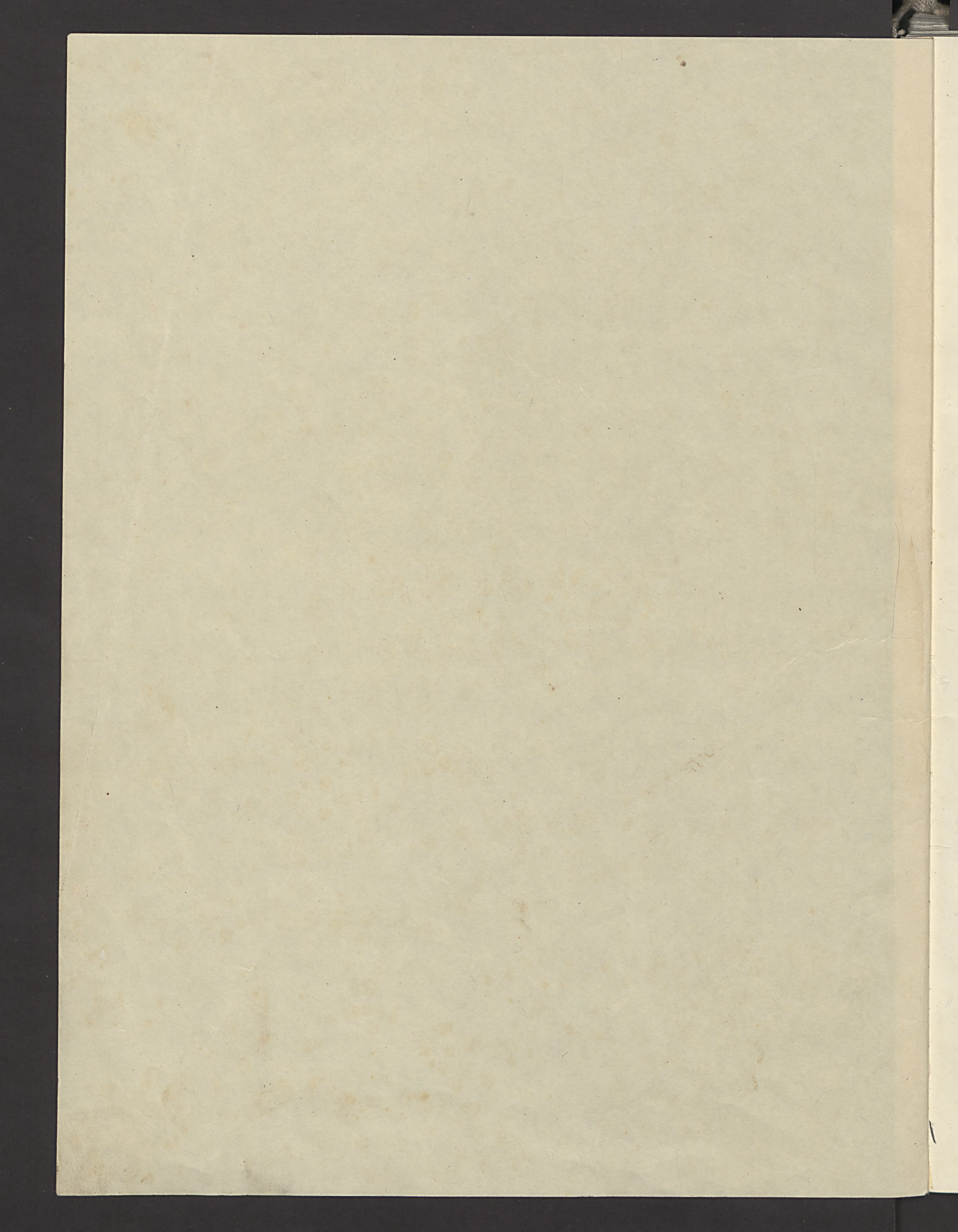
JOSEF LUDWIG FISCHER

DEUTSCHES MOSAIK


31876
DEUTSCHES MOSAIK



p. 113



FISCHER: DEUTSCHES MOSAIK

DEUTSCHES MOSAIK
und
seine geschichtlichen Quellen

von

JOSEF LUDWIG FISCHER

Mit 97 Tafeln, davon 13 farbig



1 9 3 9

VERLAG KARL W. HIERSEMANN · LEIPZIG

III 31.876



PRINTED IN GERMANY
Druck des Werkes von der Spamer A.-G., Leipzig, Klischees für die einfarbigen Tafeln von Sinsel & Co., Leipzig, für die farbigen Tafeln von Meisenbach Riffarth & Co. AG., Berlin. Einband nach Entwurf von Karl Stratil ausgeführt von der Großbuchbinderei H. Sperling in Leipzig

B-ka GFG
K/6-894/56

Vorwort

Die gegenwärtige Richtung in der deutschen Baukunst hat für die Erkenntnis und Wertung des Mosaiks eine ganz neue Lage geschaffen. Dies liegt in dem monumentalen Werkstoff und Stil, der hier wie dort alle künstlerische Konzeption beherrscht. Dazu kommt folgendes: Die Werkarbeit des Mosaiks, die Tausende einzelner, unter sich verschiedener, geradezu individuell zu nennender farbiger Würfelchen nach einem festen Plan zur Einheit lenkt, ist seit alten Zeiten Sinnbild und Ausdruck einer großen, von einer umwälzenden neuen Idee oder Persönlichkeit geschaffenen Gemeinschaftskunst gewesen. Es sei, um nur die wichtigsten Vorgänge zu nennen, an die überwältigenden Mosaiken erinnert, die dem Werk Alexanders, Konstantins d. Gr., des Christentums, der Päpste, Theoderichs, Justinians d. Gr., der Normannen in Sizilien ihren unvergänglichen Ruhm verdanken, vor allem aber an die Mosaiken in den Bauten Ravennas, die unter den Schöpfungen der älteren Zeit heute weitaus die bekanntesten sind. In ihnen allen hat die jeweils neue Weltanschauung bzw. weltgeschichtliche Persönlichkeit das große Neue der eigenen und folgenden Zeit kundgetan.

Diese Sonderstellung und Aufgabe hebt das Mosaik über die andere gleichzeitige Kunsttätigkeit hinaus. Sie stimmt mit deren allgemeiner künstlerischen Entwicklung nicht immer überein, ist aber sein eigentümlicher Reiz und großer Wert. Dieser ist, obwohl oft und viel über Mosaik geschrieben wurde, noch niemals Gegenstand einer eigenen zusammenhängenden Darstellung gewesen, war also durchaus eines Versuches wert. Es kommt hinzu, daß, im Gegensatz zu fast allen Ländern, Deutschland kurz nach dem Sieg des Jahres 1871 eine eigene, heute bereits Tradition zu nennende Neuschöpfung von Mosaik erhalten hat.

Wenn daher seit geraumer Zeit alles zu einem solchen Versuch drängte, so haben zwei Überlegungen den letzten Ausschlag gegeben. Das eine ist die schnelle Entwicklung, die das Mosaik gegenwärtig durchmacht. Sodann fällt die Absicht zu diesem Buch mit dem fünfzigjährigen Jubiläum der „Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei August Wagner, Berlin" zusammen. Diese, einst Ausgang des eben genannten deutschen Mosaikwollens, sind bis zur Stunde Rückgrat und Sammelpunkt dessen, was sich an fachlich begründeter, verantwortungsbewußter Pflege des Mosaiks getan hat. An der Geschichte dieser Werkstätten läßt sich die Entwicklung des Mosaiks im Zweiten und Dritten Reich genau ablesen.

Dadurch ergab sich der Aufbau vorliegenden Buches von selbst. Die Darstellung der eingangs erwähnten großen Zeiten des repräsentativen Mosaiks mündet nach einer Unterbrechung seit Giotto, d. h. der Frührenaissance, unmittelbar in das „neue deutsche Mosaik"; dieses ist sozusagen das laufende neue Weltkapitel des Mosaiks. Das hat die

Textgestaltung, Wahl und Zahl der Abbildungen bestimmt; dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß diese wie das übrige an dem Buch von dem Verlag Hiersemann in sorgfältigster und technisch bester Ausführung wiedergegeben worden sind.

Besonders wichtige geschichtliche und technische Einzelfragen, die eine eingehendere Behandlung wünschenswert erscheinen ließen, dadurch aber das Gleichgewicht des knapp gehaltenen Textes zu sprengen drohten, fanden in den beiden Schlußabschnitten „Die Hauptstufen des christlichen monumentalen Mosaiks“ und im „Anhang“ Berücksichtigung, worauf durch das Zeichen ⊙ verwiesen wurde.

München, im Oktober 1939

Josef Ludwig Fischer

Inhalt

Verzeichnis der Tafeln

Tafel 48. Mosaikfußboden im Runden Saal der Neuen Reichskanzlei zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1939. Siehe Seite 73

Tafel 49. Mosaikfußboden nach einem alten Vorbild in Carinhall. Wiederherstellung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Oberbauräte Hetzelt und Tuch, Berlin. 1937. Siehe Seite 73

Tafel 50. Mosaikstilleben im kleinen Speisesaal 1. Kl. der „Europa" des Norddeutschen Lloyd. Entwurf: Max Schwarzer, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1929. Siehe Seite 74

Tafel 51. Wandmosaik „Abend" in der großen Halle 1. Kl. der „Europa" des Norddeutschen Lloyd. Entwurf: Professor Max Unold, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1929. Siehe Seite 74

Tafel 52. Mosaik im Schwimmbad der „Europa" des Norddeutschen Lloyd. Entwurf: Hans Gött, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1929. Siehe Seite 74

Tafel 53. Werkausschnitt aus dem Mosaik im Schwimmbad des KdF.-Schiffes „Wilhelm Gustloff". Entwurf: Max Schwarzer, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Woldemar Brinkmann, München. 1938. Siehe Seite 75

Tafel 54. Geflügeltes Pferd in der Wandelhalle des Hauses der Flieger zu Berlin. Entwurf: Professor Werner Peiner, Kronenburg (Eifel). Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Innenarchitekt: Professor Dr. Ernst Sagebiel, Berlin. 1938. Siehe Seite 84

Tafel 55. Geschliffenes Mosaikstilleben „Tauben mit Maske". Entwurf: G. Severini, Paris. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Im Besitz des Boymans Museum in Rotterdam. 1931. Siehe Seite 75

Tafel 56. Goldplattenmosaiksäulen in Carinhall. Entwurf und Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Oberbauräte Hetzelt und Tuch, Berlin. 1937. Siehe Seite 76

Tafel 57. Werkausschnitt aus einer Mosaikdecke für den Sommerpalast S. H. des Maharadjas von Mysore, Britisch Indien. Entwurf: Professor César Klein, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Bruno Paul, Berlin. 1932.

Tafel 58. Apsismosaiken der St. Gabriel-Kirche zu München. Entwurf: Professor Josef Eberz, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekt: Otto Kurz, München. 1931. Siehe Seite 77

Tafel 59. Werkausschnitt aus dem Christus-König-Mosaik in der Kirche des Franziskaner-Klosters zu Thuine (Hannover). Entwurf: Georg Poppe, Frankfurt a. M. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Hans und Chr. Rummel, Frankfurt a. M. 1929. Siehe Seite 77

Tafel 60. Mosaik in der St. Norbert-Kirche zu Berlin-Schöneberg. Entwurf: Professor Paul Plontke, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1931.

Tafel 74. Putzmosaik in der Evangelischen Kirche zu Berlin-Frohnau. Entwurf: Hans Uhl, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Professoren Walter und Johannes Krüger, Berlin. 1937. Siehe Seite 84

Tafel 75. Werkausschnitt aus dem Mosaikfries an den Treppenwangen des „Soldatenturms" im Reichsehrenmal Tannenberg. Entwurf: Hans Uhl, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Professoren Walter und Johannes Krüger, Berlin. 1939–40.

Tafel 76. Werkausschnitt aus dem Mosaikfries des Schwimmbades der Kaserne des Regimentes „General Göring" zu Berlin-Reinickendorf. Entwurf: Hans Uhl, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1939. Siehe Seite 84

Tafel 77. Ausschnitt aus dem Mosaikfries im Kongreß-Saal des Deutschen Museums zu München. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Dr. Bestelmeyer, München. Beginn 1935. (Siehe auch Farbtafel XII.) Siehe Seite 85. 100. 102

Tafel 78. Teilansicht der Mosaikdecken in den Ehrentempeln am Königlichen Platz zu München. Entwurf: Wilhelm Pütz, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1935. Siehe Seite 81

Tafel 79. Mosaikkassetten in den Pfeilergängen des Tribünenbaues auf der Zeppelinwiese zu Nürnberg. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1937. Siehe Seite 82

Tafel 80. Mosaikdecke im Ehrensaal des Tribünenbaues auf der Zeppelinwiese zu Nürnberg. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1938. Siehe Seite 82

Tafel 81. Mosaiken zwischen den Turmpfeilern des Deutschen Hauses auf der Weltausstellung Paris 1937. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1937. Siehe Seite 82

Tafel 82. Mosaik-Hoheitszeichen im Deutschen Haus auf der Weltausstellung Paris 1937. Entwurf: Professor Max Unold, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Innen-Architekt: Professor Woldemar Brinkmann, München. 1937. Siehe Seite 82

Tafel 83. Der Mosaiksaal der Neuen Reichskanzlei zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. (Siehe auch Farbtafel XIII.) Siehe Seite 82

Tafel 84. Teilansicht des Mosaiksaales der Neuen Reichskanzlei zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1939. (Siehe auch Farbtafel XIII.) Siehe Seite 82

Farbtafeln

I

Mosaikartige Betätigung geht nachweisbar in das vierte vorchristliche Jahrtausend zurück. Dies ist verständlich. Das Mosaik gehört in den unmittelbaren Bereich des Bauens. Darum ist es wohl so alt, wie dieses selbst. Das Zelt und auch noch die Hütte konnten sich mit dem Boden begnügen, den man jeweils vorfand. Aber das Haus bedurfte anderer Bestandteile. Man mußte einen „Boden" erst legen, d. h. werkmäßig gestalten. Auch Wände waren hinzugekommen, ein Raum war entstanden. Dies alles kahl, grau zu lassen, war sicher von Anfang an unerträglich und regte dazu an, Boden und Wände einzuteilen und diese Teilungen farbig zu gestalten. Künstliche Farben kannte man in jenen grauen Vorzeiten noch nicht, brauchte sie aber auch nicht. Die Natur hatte farbiges, glänzendes und zugleich hartes Gestein in großer Fülle: Kiesel und besonders edles Gestein. Wenn man die in Schichten übereinander getäfelten Marmore, Basalte, Porphyre usw. in kleine Würfel zerklopfte, in eine auf Boden oder Wand aufgetragene Mörtelschicht drückte und das Ganze hart werden ließ, hatte man die reich entwickelbaren Elemente der Kunstgattung Mosaik geschaffen. Die Hand, die den Würfelchen die Plätze anwies, wurde von Motiven geleitet, die anfangs primitiv und nur geometrisch waren, die sich aber dann im Laufe der Entwicklung zur menschlichen Figur und Szene erweiterten.

Durch Jahrtausende führt also der Weg der Entwicklung von den Anfängen mosaikmäßiger Urbetätigung. Den stärksten Anteil, mindestens ausdehnungsgemäß, hatte der Bodenbelag. Der *Boden* war das Bauglied, das am meisten strapaziert wurde und gleich beim Eintritt in die Augen fiel. Darum trug man von Anfang an Sorge, den rein zwecklichen Diensten des Bodens eine edle Form zu geben; das entsprang ungefähr demselben Gefühl, aus dem heraus man heute den Boden mit repräsentativen Teppichen belegt, um damit eine möglichst behagliche Raumeinführung zu schaffen. Das war ein Teil mosaikartiger Kunstarbeit. Er diente ebenso dem ästhetischen Verlangen, wie der Forderung eines wasserdichten und gegen den Tritt möglichst unempfindlichen Fußbodens, sowie drittens der Raumgestaltung. Der Boden war die größte Fläche des Raumes, führte daher das Wort bei allen architektonischen Erwägungen. Gegen ihn konnten Wände oder Säulen eher in die zweite Reihe treten. Aber auch diese zweite mosaikschaffende Aufgabe auf den verschiedenen, dem Boden an Rang und Bedeutung nachgeordneten Baugliedern vollzog sich in einer Jahrtausende langen Entwicklung. Als sie an jenem Punkt angelangt war, wo man, der ornamentalen und einfachen figürlichen Motive überdrüssig, nach bildmäßigen Darstellungen verlangte, kam die mosaikmäßige Werkarbeit der Forderung der Zeit ein drittes Mal entgegen und gestaltete, wenn ich den Begriff vorwegnehmen darf, das „Mosaikgemälde". Alle diese drei Einzelzweige von Mosaikkunst hatten ihre selbständige, unter sich unabhängige Entwicklung. Sie waren wie Einzelquellflüsse, die eine größere

oder kleinere Strecke mit eigenem Profil durchfließen, sich schließlich vereinen und von da an einen gemeinsamen Namen führen. Der Zeitpunkt, an dem die verschiedenen Mosaikquellflüsse zusammenkamen, ist der Übergang der Antike in den Anschauungs- und Kunstkreis des Christentums, und die gemeinsame Substanz, durch die alles gebunden wird, ist der Werkstoff und die Werkarbeit, nicht aber, was nicht genug beachtet werden kann, Inhalt, Motiv oder Absicht dessen, was mit dem gemeinsamen Werkstoff hergestellt wurde.

Was den *Werkstoff* im einzelnen betrifft, so gab es, wie schon erwähnt, erlesen schöne Kiesel, Brüche mit prächtigsten Marmorsorten jeglicher Farbe, Basalte und sonstige Gesteinsarten verschiedenster Eigenschaften. Wo die Natur damit kargte, schuf der findige Geist, wo immer eine wahrhaftige Baugesinnung herrschte, den adäquaten Ersatzstoff. So brachten vor einiger Zeit Ausgrabungen in dem alten Ur⊙ in Chaldäa, also in gesteinarmem Flachland, aus dem vierten Jahrtausend Erstaunliches zutage: Aus Mangel an Marmorwürfelchen stellten die chaldäischen Baumeister, ihrer Grundmotivik — Zylinderform — entsprechend, ca. 10 cm lange Zylinderchen aus Terrakotten verschiedener Einzelfarben her und drückten sie, genau wie man mit Würfelchen verfuhr, in den feuchten Belag nach geometrischen Ornamenten. Der Unterschied gegen die Würfelmosaiken war also nur der, daß an Stelle der aus kleinen Quadraten bestehenden Mosaikmuster bei den Chaldäern solche aus kleinen Kreisen traten (Tafel 1). Fügt man hierzu gleich die Praxis der alten Ägypter an, die Würfelchen aus undurchsichtigen farbigen Glasflüssen, dem heute allgemein gebrauchten Mosaikmaterial herstellten, sowie die arabischen Mosaiken aus Fayence⊙, so ist damit das Gebiet des Werkstoffs geklärt. Erst in allerneuester Zeit sind Würfelchen aus Porzellan⊙ hinzugekommen.

Über Wesen und Entwicklung unserer Kunstgattung sagt das *Wort Mosaik* nichts aus. Aber wenn auch die Herkunft des Wortes festgestellt wäre, so bliebe doch die Frage: In welcher Gesinnung und Form ist Mosaikarbeit im Laufe der Zeit in den Bau einbezogen worden? Was war ihre spezifische raumillusionistische Aufgabe? Aus der griechischen und römischen Zeit ist kein alle Arten mosaikmäßiger Werkarbeit erfassendes Wort erhalten. Erstmals der unter Kaiser Diokletian (284—305 n. Chr.) lebende Schriftsteller Trebellius Pollio spricht von einem „pictum de musivo", einem Gemälde aus musivischer Werkarbeit. Das Wort ‚musivum' klingt so ungefähr an unser Wort Mosaik an. Was aber Pollio seinerseits mit seinem pictum de musivo sagen wollte, ist begrifflich identisch mit dem, was man bereits in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten kannte, damals aber Emblema genannt hat: ein in den Boden oder in die Wand eingelassenes, in der Werkstatt des Künstlers als Ganzes fertiggestelltes Mosaikgemälde. Ich werde dies noch genauer darlegen, möchte aber zuvor darauf hinweisen, daß musivum auf einen mit „Musen" wohl ähnlich klingenden, aber wortwurzelmäßig verschiedenen altgriechischen Fachausdruck zurückgeht. Fast ganz gleichlautend mit Mosaik ist das arabische Wort musauik, das Schmuck, geschmückt bedeutet. Wer sich für Zusammenhänge zwischen den beiden Wörtern, die vor allem auch dem K-Laut in Mosaik gerecht werden, entscheidet, dem kommt ein geschichtlicher Tatbestand sehr entscheidend zu Hilfe. In frühmittelalterlichen Ritterromanen ist wiederholt die Rede von „musike d'or"⊙, das sind Goldmosaiken, die man im Orient so häufig bewundern konnte. Der Gleichklang der ersten Silbe in musivum bzw. musauik war dazu angetan, eine Verschmelzung zu begünstigen; oder aber ein Zu-

fall verlieh dem einen bzw. anderen Wort plötzlich die beherrschende Rangstellung und damit den entscheidenden Namen für alles das, was werkstoff- und werkarbeitmäßig irgendwie unter sich zusammenhängt. Dieser Zufall hat sich für musauik entschieden, was auch insofern der Zeitentwicklung entgegenkam, als man an Stelle der frühmittelalterlichen Latinität der Kulturbetätigung und der Sprache die nördliche Formung des Werkarbeiters, wie der dafür nötigen Ausdrucksweise setzte. Aber bezeichnend ist, daß der eine der beiden Quellnamen, musivum, zur Zeit Diokletians erscheint, auf der Grenze zwischen Antike und Christentum, dem großen Schnittpunkt geistiger und künstlerischer Weltereignisse, die sich gerade eine so repräsentative Kunstangelegenheit wie das Mosaik als hauptsächlichstes Ausdrucksmittel einer neuen Epoche dienstbar machten.

Auf die einzelnen Vor- und Parallelgänger des pictum de musivo und des ‚musike', des Mosaiks im heutigen Sinn des Wortes habe ich schon hingewiesen: Am *Fußboden* der zum Haus gewordenen Hütte hat sich die erste Stufe der Entwicklung vollzogen. Die Funde in Ur (Tafel 1) werden vielleicht schon bald Ergänzung bekommen; denn es wäre seltsam, wenn die Griechen, die sogar ihre frühen Plastiken bemalten, auf den buntfarbigen Bodenschmuck, auf den Elan, der sich von ihm auf den Raum ausbreitet, verzichtet hätten. Die Funde von Olynth⊙, die Künstlerisches aus der Zeit um 400 v. Chr. zutage förderten, werfen ein Licht sowohl nach rückwärts, in die sog. mykenische Periode mit ihren gewaltigen monumentalen Bauten, die den Bodenschmuck kannten, wie auf die eigene Zeit. Als Werkstoff dienten sorgfältig ausgelesene und nach Farben sortierte Kieselsteinchen, die in den Bodenmörtel eingedrückt wurden. Die formale Entwicklung aber hat den reichen Schatz an ornamentalen Motiven geometrisierender Art und pflanzlicher Elemente (z. B. Palmetten) überschritten und ist bereits bei figürlichen Darstellungen angelangt. Der die mühsamen Ausgrabungen krönende Lohn waren einige prächtige Fußböden, die den Kampf des Bellerophon mit der Chimära bzw. den Angriff eines Schwerbewaffneten auf einen Zentauren zeigen (Tafel 2). Die Böden, die in herrlichen Farben leuchten, muten wie fein gemusterte Teppiche an. Die Technik entwickelte sich also aus Idee und Praxis der Textilmuster, an denen ja die Webstühle der homerischen und klassischen Zeit überreich waren. Die figürlichen Darstellungen erinnern außerdem ganz an die Vasenbilder; es sind helle Silhouetten auf dunklem Grund. Der zweidimensionale Stil, der ebenso die Textilmuster wie die Vasenmalerei in fester Strenge hielt, kam den mosaikmäßigen Arbeiten ganz besonders zustatten, da das Mosaik auf einfache klare Linienführung halten mußte. Nur so war es möglich, daß man figürliche Darstellungen wagen und befriedigend ausführen konnte, obwohl man in Technik und Werkstoff auf Kieselsteinchen und Würfelchen angewiesen war. Den olynthischen Stil, wie ich ihn kurz nenne, treffen wir beispielsweise im Pronaos (Vorhalle) des Zeustempels in Olympia, in der Stadt Motya auf Sizilien, im Piräus, in Dyrrhachium und verschiedenen anderen kleinen Orten.

Eine wesentlich fortgeschrittenere Stufe in Werkstoff und Werkarbeit ist das Mosaik, das man auf der Insel Delos⊙ gefunden hat. Dieser aus der Zeit um 200 v. Chr. stammende Fund hat die Grenze zwischen klassischem Stil und Hellenismus bereits überschritten. Werkstoff sind hier kleine, höchst kunstvoll zugehauene Würfelchen aus möglichst vielen farbigen Marmorsorten. Gerade aus der Zeit dieses Fundes hören wir wahre Wunderdinge von Mosaiken in dem Palast des Demetrius von Phaleron, von Fußbodenmosaiken,

die Hieron von Syrakus (275—215 v. Chr.) und Ptolemäus IV. (222—205 v. Chr.) auf ihren Galajachten in längerer Arbeit von Hunderten von Werkfachleuten legen ließen und die die ganze Ilias dargestellt haben sollen. Wie immer sich dies im einzelnen verhalten mag, jedenfalls hatten die genannten Herrscher das Gefühl der Zeit für den unverhältnismäßig hohen repräsentativen Wert aller mosaikartigen Arbeit als wichtigste Ausdrucksform ihres Herrscherwollens. Sie haben durch derartige für ihre Zeit ungewöhnlich großartige und kostbare Werke zum Ausdruck gebracht, daß die hellenistische Form der mosaikartigen Werkarbeit ebenso wie das königliche Material der Marmore und sonstiger Sorten edlen Gesteins eine Höchsterhebung der an künstlerischem Glanz gewiß reichen alexandrinisch-hellenistischen Zeit darstellte. Dies konnte nur durch die Entwicklungslinie des olynthischen Stils erreicht werden, also durch rücksichtslose Festlegung auf das Zweidimensionale, das dem Textilstil der olynthischen Mosaiken eigen war. Innerhalb dieser Begrenzung waren für figürliche Motive („Iliasszenen") infolge der Schönheit des Werkstoffs und der sich immer steigernden Farbenreize und Raumillusionen die reichsten Möglichkeiten offen. Das ist der Sinn der geradezu hymnologischen Berichte über jene berühmten Schiffsmosaiken. Daß von diesen, wie überhaupt von den außerordentlich zahlreichen Bodenmosaiken der alexandrinischen Zeit nichts erhalten ist, darf bei den sich übersteigernden Luxusmoden, die immer Neues erheischten, nicht wundern. Zahlloses liegt noch in der Erde, unter den Trümmern von Häusern und Mauern, die eingestürzt bzw. bei kriegerischen Ereignissen zerstört worden waren. Aber auch beim natürlichen Ablauf von Bauveränderungen hat man des Bodens und seines Belags naturgemäß nicht geachtet oder gar wegen der farbigen Mosaikmusterung Umstände gemacht. In Pompei fand man zwei bis drei Bodenschichten übereinander. Es war ja alles leicht zugänglicher Werkstoff und fachlich geschulte Werkarbeiter gab es genug, um einen neuen dem augenblicklichen Baustandard angepaßten Mosaikboden zu schaffen.

Die entscheidende Form und letzte Vollendung hat das Bodenmosaik von den Römern der Republik bekommen. Der bei ihnen besonders entwickelte Bausinn, ihr düfteliges Organisationstalent schuf für das Fußbodenmosaik ein völlig eigenes, nach Werkstoff und Werkarbeit gegliedertes Schema. Sie hatten ja in den griechischen Arbeiten reiche Vorgänge und Anregungen. Fußbodenmosaiker war genau so ein festes und in sich geschlossenes Handwerk, wie etwa Schreiner. Der Mosaiker hieß pavimentarius, Bodenwerkarbeiter. Seine Arbeit und Stellung war vom Schöpfer anderer Mosaikgebiete ebenso nah und weit entfernt, wie etwa der Erzgießer vom Waffenschmied, obschon beide das gleiche Material haben. Daß sie sich an Berührungspunkten ihrer Eigengebiete jeweils besser verstanden und sich evtl. auch leichter aushelfen konnten als Meister anderer Materiale, ist selbstverständlich. Das darf aber nicht zu der Meinung, die soviel Unheil in einer genauen Schichtung und Erkenntnis der Mosaikentwicklung anrichtet, verführen, daß die verschiedenen Zweige des Mosaiks im Laufe ihrer geschichtlichen und ästhetischen Entwicklung aus gemeinsamen Wurzeln in gemeinsamer Werkstatt und womöglich auch noch unter derselben Künstler- bzw. Kunstgewerbebelegschaft entstanden seien.

Der kleine viereckige Würfel aus farbigen edlen und edelsten Gesteinsarten mit durchschnittlich etwa einem halben Zentimeter für eine Seite ist das Grundelement des pavimentum, des Bodenmosaiks gewesen und ist es geblieben bis zum Untergang der römischen Kultur, ja sogar in einer um die Jahrtausendwende feststellbaren Nachblüte.

Jener Würfel, das Rückgrat der uralten Werkform des pavimentum, hieß im Lateinischen tessera bzw. tessella in seiner Verkleinerungsform: Würfelchen; die Art seiner Verwendung und Kombination hieß opus tessellatum: Würfelchenmosaik⊙. Die fortgesetzt neuen Entdeckungen von Werkstoffen, die als Folgen der zunehmenden Unterjochung des orbis antiquus unter die römische Herrschaft auf dem Markt der Hauptstadt Sensationen brachten, sorgten für immer Neues, das sich trotz der ererbten und konservativ festgehaltenen Muster in den koloristischen Moden ausleben konnte.

Die verschiedenen, nach einem der Musterung innewohnenden Rhythmus wechselnden Farben taten wohl die erste und besonders sinnfällige Arbeit. Aber gleich bedeutsam mußte von Anfang die Formung des Gesamtbodens erscheinen, die in einer Aufgliederung und harmonischen Wiederzusammengliederung des Bodens (Synthese) bestand. Wie immer diese sich der Aufteilung, der Motive usw. entledigte, im ganzen muß festgestellt werden, daß in all den vielen, Jahrhunderte alten formalen Wandlungen das aus dem Baulichen hervorgegangene architektonische Lebensgefühl stets unberührt und frisch geblieben ist. Dieses verlieh dem Raum eine persönliche repräsentative Hebung, die ihn vor dem Unvollkommenen der praktischen Nüchternheit schützte, zu einer in sich geschlossenen Gesamtillusion hob, sowie gegen andere in der Ummauergemeinschaft befindlichen Räume unterschied und auszeichnete. Zahlreich sind die Punkte, die uns teils völlig erhaltene, teils größere Teilstücke des pavimentum, des antiken Fußbodenmosaiks zeigen: vom Euphrat bis zu den Säulen des Herkules, von den Trümmern Karthagos bis zur englisch-schottischen Grenze, kurz wohin immer der Fuß des römischen Legionars und Kolonisten gelangt war. Rund vierhundert verödete oder längere Zeit noch lebendig gebliebene Orte antiker Siedelung stellen das vielfältige Material zur Erkenntnis des Würfelmosaiks dar. Wenn wir solches zu Gesicht bekommen, so nimmt uns zunächst das Farbbild gefangen. So ist es auch den Alten gegangen, als sie erstmals auf das fertige Werk des Bodenmosaikers schauen durften.

Diese unmittelbare Farbrhythmik ist der eine Teil des Bodenmosaiks. Der andere, vielleicht noch wichtigere, ist seine bauliche, raumgestaltende Dynamik. Unzählig sind die Einfälle und Konstruktionen, die Bodenfläche abzugliedern, Motive abzuwandeln. Mit den einfachsten geometrischen Figuren, z. B. einer Kombination von Rauten, Kreisformen, Dreiecken hat es angefangen. Pflanzenmotive bildeten eine angenehme Erweiterung. Dann kamen Darstellungen von (naturgemäß durchaus flächigen!) tierischen und menschlichen Gestalten. Eine besonders pikante Form war die Warnung „cave canem" (Achtung auf den Hund!) mit einem abschreckenden Köter. Schließlich gelangte man eben zu einem Punkt, an dem man mit dem festbegrenzten Werkstoff und seiner Bearbeitung nicht mehr weiter konnte. Die reißbrettartigen Ausbalancierungen und Verzirkelungen der Bodenmuster konnten einfach nicht mehr überboten werden. Der Fußbodenmosaiker war seinerseits natürlich auch nicht müßig geblieben. Er wuchs mit seiner Routine über den Architekten hinaus, verblüffte diesen und insbesondere den Bauherrn mit immer neuen Wundern seiner Kunstfertigkeit, die mit den alten Mitteln der tessellae nicht bloß die gesamte bekannte geläufige Tierwelt seiner Zeit darstellte, sondern mit der unerschöpflichen Welt allegorischer, mythischer Gestalten überraschte und die Wahl zur Qual machte. In Rom haben die fortgesetzten baulichen Veränderungen das Meiste und wahrscheinlich auch Beste weggefegt. Um so mehr hat sich in den Provinzen erhalten –

bei uns hauptsächlich in der Gegend von Köln und von Trier. Und was dabei zum Vorschein gekommen ist, berechtigt zu umfassenden Schlüssen in Ausmaß und technischer Reichhaltigkeit, die allmählich zur Raffiniertheit und Überspielung jahrhundertalter Traditionen geworden war. Aber in allem blieb neben den Farbreizen die unerläßliche Raumillusion, der Hauptpfeiler aller mosaikartigen Kompositionen, unmittelbar lebendig und fruchtbar. Beherrschender Gedanke war stets das Bewußtsein, daß buntfarbige, nach einer architektonischen Form geschaffene Mosaiken die repräsentative Ausdeutung des Gemeinschaftsraumes seien. Die erste Form einer Gemeinschaft war die Familie. Darum waren deren Gemeinschaftsräume, das Atrium, der Speisesaal, in erster Linie Gegenstand für ein Bodenmosaik, und in logischer Fortsetzung dann der geheiligte Brunnen des Innenhofes. Tempel, Basiliken, Bäder bezogen sich auf die größeren und größten Gemeinschaften; in ihnen hatte das pavimentum, wie später Wände und Säulen, eine besonders repräsentative und beziehungsreiche mosaikmäßige Ausstattung. Nur ein völliges Versickern der Antike, ein Untertauchen in ganz neue geistige und kulturelle Inhalte konnte diesen unversiegbaren Kulturwillen einiger Jahrtausende verdrängen oder wenigstens in andere Bahnen lenken. Nichts beweist die Kraft der alten Tradition so überzeugend wie die Tatsache, daß noch nach mehreren Jahrhunderten, als man an die alten pavimenta längst nicht mehr dachte, sondern sich an orientalische Prachtteppiche und verwandte Formen gewöhnt hatte, das scheinbar völlig erloschene Feuer des pavimentum, unter der Asche glimmend, im 10. Jahrhundert plötzlich zu neuem Brand aufloderte⊙. Es war in der Tat wie ein magisches Band, das Beziehungen zu einer verklungenen, längst nicht mehr gebrauchten Technik und, was noch mehr verblüfft, zu einer geistigen Einstellung knüpfte, die, nur als geschichtliche Rückerinnerung wertbar, in der führenden Oberschicht jener Zeit keine Resonanz mehr hatte. Der Blick war vielmehr an die christliche Motivik und Technik der Monumentalmalerei und die Pracht der glänzenden Vollmosaiken aus Glassmalten gewöhnt. Da kriecht wie von ungefähr aus dem und auf den Boden der antike Geometer mit seinem veralteten Rüstzeug, gliedert ihn, wie ehedem, in Teilflächen, zirkelt Kreise darauf, konzentrische und Segmente, versieht sie mit altbekannten Randmustern aus Flechtwerken, Pflanzenranken usw. Für die Zwischenräume der Kombinationen, die er gezeichnet, greift er auf Geist und Formenschatz der antiken Mythologie und Symbolik zurück. Mit dem pavimentum in S. Michele zu Pavia (903) und seinen Minotaurusszenen scheint es angefangen zu haben. Bedächtigere Bodenmosaiker haben Figuren und Szenen aus den Heiligen Schriften das Feld überlassen. Die „Modernen", vielleicht angeregt von belesenen Bestellern, versuchten es mit Stoffen aus den aktuellen Ritterromanen. Allen gemein aber ist die Werkarbeit des opus tessellatum, auch wenn hier und dort neben den tessellae aus Stein solche aus Glasflüssen (Smalten) unterlaufen sein sollten. Es gab nur die einzige Form der Werkarbeit, das (lineare) Bodenmosaik. Die Palette war allerdings dürftig geworden: Die Meister arbeiteten hauptsächlich mit dem Kontrast schwarz-weiß. An anderen Tönen gesellten sich fast ausschließlich mäßige Mengen von roten Würfelchen bei. Das Überraschendste an dieser, nochmals über zweihundert Jahre dauernden, mehr auf den Süden und Osten konzentrierten Nachblüte aber ist das friedsame Zusammenleben zwischen einerseits dem tessellatum des Bodens, auf dem sich Ornamentik und Figürliches ältesten Stils dem Tritt der Besucher bot, und andererseits den Prachtwerken des musivum, die von Wand, Kuppel, Bögen, selbst Säulen glänzten, und zwar in monu-

mental malerischer Vollendung. In S. Marco von Venedig erreichte dieses Renkontre wohl den nicht mehr überbietbaren Rekord: Auf dem Boden der verspätete Ausfluß eines mehr als zwei Jahrtausende alten mosaikartigen Raumgestaltungswillens, und in dem machtvollen Prachtbau, mit seinem gewaltigen Gewölbe und den reichen architektonischen Gliederungen kaum einen Zentimeter über dem ehrwürdigen pavimentum die neueste und in allem großartigste (byzantinische) Äußerung des christlich repräsentativen opus musivum! — Wenn wir so den Entwicklungsgang des Fußbodenmosaiks mit seinen Tausenden von Jahren überblicken, dann ist verständlich, daß er von den erwähnten Quellflüssen der Gesamtgattung Mosaik weitaus den längsten selbständigen Lauf hat, dem gegenüber der zweite Arm, die Ausdeutung mosaikmäßiger Konzeption auf Wand und anderen vertikalen Raumgliedern desto bescheidener ist. Das pavimentum war raumillusionistisch von vornherein und dank anderer günstiger Positionen in der besseren Lage. Wenn Zerstörung oder Abbruch die Herrlichkeiten auf Wänden, Säulen, Decken und ähnlichen in Trümmer begrub, so war deren letzte Stunde wirklich gekommen. Das pavimentum, das sich darunter verkroch, wurde meist nicht weiter beachtet, überdauerte so in seiner Gruft oft Jahrzehnte und Jahrhunderte, um durch die heute vielenorts mit System betriebenen Ausgrabungen zu neuen Ehren zu erstehen. Wenn sich nun so das Wandmosaik von vornherein in einer wesentlich höheren Risikozone befand, so wäre doch auch unter annähernd gleichen Bedingungen vom vertikalen Mosaik trotzdem beträchtlich weniger auf uns gekommen. Denn der Wandschmuck stand von Anfang an in der zweiten Reihe ästhetischer, raumillusionistischer und repräsentativer Erwägungen. Das Bodenmosaik vermochte mit seiner stets massiven Dekorgestaltung und prachtvollen Farbgebung alle Anforderungen und Nachfragen in hohem Grade zu erfüllen. Wenn der Boden vollends figürlichen Schmuck aufzeigte, so wäre eine ähnliche Konzeption auf den Wänden des Guten zu viel gewesen. Der Raum wäre übersättigt geworden, gestaucht, beengend. Man hielt daher stets darauf, die Wand nur mit geometrisierendem Schmuck zu gliedern. Selbstverständlich hatte auch hier der Gemeinschaftsraum den Vorzug.

Im Museum zu Neapel sehen wir ein paar antike Säulen, die aus Pompei stammen; deren Basis, Schaft und Kapitell sind über und über mit opus tessellatum geschmückt, das in einzelne umlaufende Bahnen geordnet ist. Die mittlere dieser Zonen enthält die Darstellung einer Jagd. Die in verschiedenen Farben gehaltenen Jäger verfolgen die Tiere auf einer grünen Wiese. Das ergibt gegen den blauen Hintergrund ein reizvolles Farbspiel. Pompei hat auch für den Brunnen des Innenhofs, der noch einen Teil des Programms der Innenillusion darstellt, einige wichtige und charakteristische Beispiele erhalten. Außer den schlicht ornamentalen Motiven, die das architektonische Gerüst überdecken, rahmen und ausdeuten, finden sich, namentlich in der apsisartigen Mittelnische symbolische Figuren; Fische, Nymphen, Tritonen, Najaden. Alles natürlich in der Werkarbeit des tessellatum! (Tafel 6.) Außer dem üblichen Werkstoff des opus tessellatum sind auf diesen Brunnen, wie man auf der Tafel 6 sieht, Muscheln verwendet, im Hinblick auf die Eigenart des „wäßrigen" Motivs, ähnlich wie bei anderen besonderen Gelegenheiten z. B. bei höfischer Prachtentfaltung Edelsteine (Rubine, Amethyste), Perlen, Perlmutter (letztere sehr eigenartig von Justinian I.) verwendet wurden.

Wie man aus dem allen sieht, ist das mosaikmäßige Gesamtprogramm für die Gemeinschaftsräume im Haus und analog in dem Tempel, in den Bädern, in den Basiliken

zwar reichlich, aber in den verschiedenen Teilen außerordentlich sorgfältig aufeinander abgestimmt. Das überaus feine Raumgefühl des römischen Baumeisters hielt zu allen Zeiten die Zügel in der Hand. Nur in einem sollten sie ihm entgleiten. Ein gefährlicher Eindringling in sein ererbtes Reich entstand ihm, der offen und ehrlich schon im Namen zugab, „Eindringling“ nicht bloß zu heißen, sondern auch zu sein: Emblema wurde er genannt. Griechisch war der Name, griechisch seine Heimat, griechisch sein Wesen und alles, was mit ihm zusammenhing: kühner griechischer „Einschub“ in die traditionelle Biederkeit des römischen pavimentum der frühen Kaiserzeit. Die Fühlung zwischen Rom und Hellas bestand zwar immer. Und der römische pavimentarius, der seine linearen Muster, Figuren usw. auf den Boden komponierte, konnte nie vergessen, daß die Mythologie und alle anderen Motivquellen letztlich aus dem Geistesleben des Griechen stammten. Aber sein System, das er ausgebaut, war schließlich doch eine eigene, eine römische Angelegenheit geworden. So sollte es mit dem neuen Eindringling nicht so schnell werden. Auch er wurde zwar hin- und aufgenommen. Aber als die Verschmelzung akut wurde, war die Antike sozusagen unter der Hand weggeschwommen und die Verschmelzung zu einem großen Format der Entwicklung blieb einer bis dahin unbekannten, ganz neuen Welt: dem Christentum.

Die Angelegenheit mit diesem Eindringling, dem Emblema, hängt unmittelbar mit der großen politischen und kulturellen Umschichtung um 300 v. Chr. zusammen, die aus dem nationalen Hellenentum, vermehrt um die „Barbaren“, den international berühmten Hellenismus entwickelte. Von den verschiedenen Diadochenresidenzen ist Alexandrien machtgeschichtlich und besonders kulturell die bedeutendste geworden. Sie zog neben anderen Gebieten des Geisteslebens vor allem jegliche Art von Kunst an ihren Hof, nicht etwa bloß um sie zu fördern, sondern um aus diesem bevorzugten Zentrum des östlichen Mittelmeerraums den kulturell und künstlerisch entscheidenden Mittelpunkt zu machen, auf den das „spießige“ Rom neidvoll blicken sollte. Der große Alexander hatte auf seinen Zügen neue Verkehrslinien geschaffen, auf denen man alles, was glänzend, wertvoll und Luxus zu werden in der Lage war, in die neuen Residenzen schaffen konnte. Die Ptolemäer besaßen etwas von dem glänzenden Zuschnitt geist- und geschmackvoller Arrivés, wie etwa später die Medici in Florenz. Beide waren so glücklich, über einen Reichtum, ja unerhörten Überfluß an künstlerischen Individualitäten, Könnern und Ideen zu verfügen und dazu einen Beutel in der Hand zu halten, der die kostbarsten Werte und Werke mit mäzenatischer Geste zu zahlen in der Lage war. Was die klassische Malerei den Hellenisten hinterließ, war eine mehr heroische Zielsetzung, obwohl das Genre durchaus nicht unbekannt war. Auch mühten sich die vergangenen Generationen bereits ernsthaft, namentlich in Theorien, um die Geheimnisse der Perspektive. Diese lag den Griechen besonders am Herzen, da sie die wichtigste Voraussetzung für eine möglichst vollkommene Illusion der Wirklichkeit darstellt. Tatsächlich war die hellenistische Malerei, solang wir sie als selbständiges Gebilde oder in Verbindung mit anderen Kombinationen, wie beispielsweise mit der römischen Konzeption, verfolgen, eine illusionistische Angelegenheit.

Für die Malerei bestand in Alexandrien also nun eine plötzliche hochaktuelle Nachfrage, und zwar eine, die zu zahlen vermochte und gerne zahlte, wenn nur geleistet werden konnte. Dies geschah zunächst in der übernommenen Art der Monumentalmalerei al fresco auf Wänden von Hallen und Sälen. Auch Enkaustik wird darunter gewesen sein. Erhalten ist

davon entsprechend dem, was wir über das tessellatum auf Wänden ausgeführt haben, selbstverständlich nichts mehr. Wie jene Wandgemälde in Alexandriens höfischen und in den ihnen nacheifernden Prachtbauten Privater ausgesehen haben, erkennen wir aber, wenigstens bei den berühmteren, die immer wieder kopiert wurden, im „Spiegel", d. h. aus späteren Reprisen, vor allem auf den pompejanischen Wandgemälden und Mosaiken. Die übliche Auslegung der Würfelchen auf die Wand im opus tessellatum wurde für die neuen prachtbewußten Ptolemäer-Bauten als armselig und veraltet empfunden. Mit Wandmalerei konnte man natürlich nachhelfen und alles ersetzen, was nicht mehr befriedigte. Eines aber vermochte man nicht zu ersetzen: das opus tessellatum des Bodens. Denn auf den Boden konnte man keine Fresken malen. Wenn man sich also mit dem Formen- und Figurenschatz des Bodenmosaiks nicht mehr begnügen wollte, so mußte womöglich ein Kompromiß gefunden werden, das die Festigkeit und illusionistische Sicht des alten pavimentum mit dem malerischen Gefühlsinhalt des Neuen verband. Dieses Kompromiß war das schon genannte Emblema. Den Malern der Zeit war nicht entgangen, daß man mit dem opus vermiculatum⊙, namentlich wenn sich Smalten aus gepreßten farbigen Glasflüssen, die man aus Ägypten her kannte, dazu gesellten, die harte lineare Strenge des tessellatum mildern und zu malerischer Zeichnung, zu biegsamer Konturierung, zur Schattierung und vor allem auch Tiefenwirkung auflockern konnte. Von diesen Errungenschaften lebte ja geradezu die illusionistische Malerei des Hellenismus. Wo nun einmal im Prinzipiellen Klarheit und ein entscheidender Wille bestand, handelte es sich nur noch, einen gangbaren Weg zu finden und wenn es, wie gesagt, zunächst nur ein Ausweg sein sollte. Denn das System des pavimentum tessellatum ließ sich nicht mit einem Federzug beseitigen, auch wenn die Feder aus Gold und in der Hand so glanzvoller epocheschaffender Dynasten war wie der Ptolemäer. Die ganze Bodenfläche mit dem neuen Malerideal zu füllen, dazu gebrach es vor allem an technisch-artistischen Vorgängen. Aber man fand eine andere Möglichkeit. Der pavimentarius bekam vom Bauherrn einfach den Auftrag, an einer bezeichneten Stelle des pavimentum eine genau in Lage und Maßen angegebene Fläche auszusparen. In sie wurde dann ein in der Werkstatt gefertigtes Mosaik eingelassen und an den vier Seiten (Kanten) mit dem übrigen pavimentum bündig verputzt. Mit diesem Einschub, diesem Emblema hatte der pavimentarius, bzw. das opus tessellatum also keine andere Beziehung als höchstens die des Rahmens für ein Bild. Als fertige Arbeit wurde das Emblema gebracht, aus einer ganz anderen Werkstatt, von einer ganz anderen künstlerischen Inspiration, einer ganz anderen Künstlerpersönlichkeit geschaffen. Gemeinsam war nur ein Teil des Werkstoffes. Aber bereits die Werkarbeit wich vom Gewohnten ab: Der Meister des Emblema zimmerte sich einen viereckigen Holzrahmen mit einer etwa 3—5 Zentimeter hohen Leiste an den vier Seiten, die den auf den Rahmen gestrichenen Mörtel einfaßte. Auf diesen legte der Künstler seine Mosaikintentionen des „pictum de musivo" mit dem in vielem neuen Werkstoff aus. War alles hart, so war das pictum de musivo fertig. Der pavimentarius hatte seine alten Traditionen, an die er in allem Wesentlichen fest gebunden war. Der Meister des Emblema war in allem ebenso frei wie jener gebunden. Er war Künstler, jener Atrappe des Architekten. Sein Material bestand in feinsten Steinchen, den tessellae im Stoff zum Teil gleich, aber mit größter Freiheit behauen, die alle malerischen Konzeptionen in Zeichnung und Farbe sicherten. Dazu verfügte er noch über die Leuchtkraft der Smalten aus Glasflüssen ver-

schiedener Farben, die in immer weiterem Umfang verwendet wurden. Der Meister des Emblema nahm seine Motive zwar auch aus altem Schatz. Aber zu diesem stand er in innerer künstlerischer Beziehung. Seine Arbeit erschöpfte sich ja nicht in der Gattung Emblema. Er war gleichzeitig mit der Ausführung von Wandmalereien usw. beschäftigt. Diese innere stilistische Verknüpfung des Emblema mit der monumental empfundenen figürlichen Wandmalerei hielt beide Gattungen auf der unerläßlichen Ebene möglichster Stilisierung. Das figürliche Motive enthaltende Wandgemälde al fresco wirkt in der nüchternen Art seiner Einfügung in ein oft sehr reichhaltiges, gemaltes architektonisches Beiwerk genau so paradox wie das Mosaikemblema im pavimentum. Der Schöpfer der Freskowandgemälde und der Meister des Emblema war in den meisten Fällen ein und dieselbe Person. Und dies war bis ins zweite nachchristliche Jahrhundert hinein ein Grieche. Darum der ganze Reichtum an Motiven aus der griechischen Mythologie und Symbolik. Er fand im westlichen Mittelmeer die gleiche begeisterte Aufnahme wie in seinen Ausgangsstellungen in Alexandrien und den östlichen Küsten wie der Inselwelt. Der Eingang des Emblema unter den ersten Kaisern in Rom war geradezu ein triumphaler. Schärfer noch als der Osten witterte der Römer die unerhörten Möglichkeiten, die dem Emblema innewohnten. Schon das pavimentum war dem Römer nicht nur erhöhter Wohnungsstandard, sondern Kraftgefühl vornehmer Raumgestaltung und Repräsentation. Das Emblema steigerte dies alles ins Sensationelle. In ihm hatte man teil an dem erlesenen Geschmack des Zeitalters, am künstlerischen Ausdruckswert des Hellenismus, der die römische Cäsarenzeit bis zu den syrischen Kaisern als vornehmste Mode beherrschte; man besaß in der sehr kostspieligen Herstellung des Emblema eine ausgesprochene Luxuskunst, die nicht so leicht einer nachmachen konnte, die sich vielmehr nur die Reichsten und die öffentliche Hand für die großen Gemeinschaftsbauten leisten konnten. Der griechische Künstler hütete daher seine Traditionen, seinen Motiv- und Formenschatz mit größtem Vorbedacht. Sein lateinischer Kollege am Boden verstand nichts von der Kunst des Emblema. Er erhob sich nie über sein Gewerbe. Er signierte auch nie. Aber der Grieche tat es. Er war Meister einer gehobeneren Leistung, des opus musivum, musearius. Er war Künstler, nicht Handwerker wie der pavimentarius. Noch Diokletian hielt in seiner Gewerbeordnung und dem von ihm aufgestellten Lohntarif den pavimentarius streng in seinen uralten Werkbedingungen, unmittelbar zusammen mit anderen im Baugewerbe Tätigen. Und doch! Kaum hatte Diokletian dem großen Konstantin und damit der christlichen Ära den Platz geräumt, da entstanden Mosaikwerke von so plötzlicher Größe und Bedeutung, daß man erkennt, daß in den vorausgegangenen Fristen der Hellenist mit dem Römer in Technik und Stil ineinandergewachsen sein mußte in einer gemeinsamen dritten Auseinandersetzung und Synthese, der werdenden christlichen Anschauung.

Das Emblema war also Mosaik in heutigem Sinn des Wortes. Daß es zur Zeit seiner Entstehung nur etwa einen Quadratmeter im gesamten Flächeninhalt hatte, ändert natürlich nichts an seinem vom tessellatum ganz verschiedenen Wesen. Es war das opus musivum, das pictum de musivo, wie es in der erwähnten Schrift des Trebellius Pollio, des Zeitgenossen Diokletians, erstmals genannt wird. Das musivum war der dritte der Quellflüsse der Gattung Mosaik! Er blieb der entscheidende, war das künstlerisch-technische Schlußresultat. Der römische Schriftsteller Plinius berichtet, daß am Hofe der Attaliden in Pergamon, also einem Seitenstück der Ptolemäer in Alexandrien, ein be-

rühmter Maler mit Namen Sosus (ein Hellenist natürlich) ein Bodenemblema geschaffen habe, das in täuschendem Realismus den Boden eines Speisezimmers darstellte, auf dem der Kehricht — man warf damals Speisenreste aller Art auf den Boden — liegen geblieben sei — asarota nannte man es stichwortartig (= „ungekehrte Böden") —. Eine Reprise dieses Motivs und zweifellos auf Sosus letzten Endes zurückgehend ist ein aus der Kaiserzeit stammendes Emblema, das sich heute im Lateran befindet: Auf diesem sind alle Überbleibsel eines reichlichen Mahles: Fischgräten, Muscheln, Fruchtschalen und dazwischen eine naschende Maus zu sehen. Der Name des Künstlers „Heraklit" ist noch erhalten. Vom gleichen Realismus ist das bekannte Taubenmosaik (Emblema) aus der Villa des Hadrian, das nach Plinius ebenfalls auf ein Original des Sosus zurückgeht. Tauben sitzen am Rand einer flachen mit Wasser gefüllten Schale, um an diesem zu schlürfen. Wir werden diese Szene noch oft auf christlichen Mosaiken, z. B. gleich bei den Mosaiken in dem Grabmal der Konstantia in Ravenna wiederfinden.

Diese Motive des Sosus sind charakteristische Beispiele der hellenistischen Freude am Esprit, am flüchtig festgehaltenen ganz unbedeutenden Augenblick, an der kulturgeschichtlich zwar interessanten, aber sonst rein illusionistischen Kaprice, die bei der Kehrichtszene am Boden des Speisezimmers schon fast ins Gebiet der Satire deutet. Es war nicht wichtig, was dargestellt wurde, sondern nur das Wie. Der täuschende Natureffekt, die Laune in möglichst verblüffender, theatermäßiger Illusion war in diesen glanzverwöhnten alexandrischen und später römischen Palästen üppigen Genusses gefragt.

Wo andere Forderungen gestellt wurden, konnte der griechische Künstler auch anders. Solche Werke sind die prachtvollen, noch an das klassische Ebenmaß erinnernden Mosaiken in der Jerusalemer Moschee Kubbatas- Sachra (Dome of the Rock), die um 685—705 entstanden sind und zum Großartigsten gehören, was das dekorativ-repräsentative Wandmosaik je geschaffen hat. In der nur einige Jahrzehnte jüngeren Großen Moschee zu Damaskus ist ein ausgedehnter Bestand von Landschaftsmosaiken. Das Vorbild des pompejanischen Landschaftstils, der seine Urheimat ebenfalls im griechischen Osten hat, ist dabei unverkennbar. Aber auch hier zeigt sich der gewaltige Unterschied in der Behandlung. In Pompei die bekannten akrobatischen Kunststücke architektonischer Überladungen und perspektivischer Unwahrscheinlichkeiten, in der Moschee der glaubhafte Ernst der in guter Stilisierung geregelten Landschaft und Architektonik. Daran hat der dem bodenständigen syrischen Geist eigene Sinn für Form mitgewirkt, der, allem Naturalismus abhold, stets zur Stilisierung neigt. In Rom, namentlich in der zweiten Kaiserzeit, traf der griechische Illusionismus, nachdem er anfangs als unmittelbarer Import bedingungslos aufgenommen war, auf die angeborene kühlere Reserve des Römers, in dem bis zum Schluß etwas von der republikanischen gravitas, von einem gewissen Ethos erhalten blieb (Tafel 23, 24).

Über die erste Periode der Emblemaentwicklung geben uns die schon öfter erwähnten Funde von Pompei eine ziemlich genaue Kenntnis. In jenem ersten Zeitalter, das über ein Jahrhundert umspannt, arbeitet der Mosaiker hauptsächlich mit Würfelchen aus Natursteinen, die einen Glanz, eine samtene Weichheit und Wärme haben, gegen die die künstlichen Smalten der Zeit zurückstehen müssen. Die voll im Betrieb befindlichen Marmorbrüche des Imperium lieferten eine unerschöpfliche Fülle von Farben. Dazu verwendete man an bevorzugten Stellen auch Halbedelsteine. Nur für Farben, die die Natur

versagte, griff man zu Smalten, so für tiefes Blau, die meisten Grün, lebhaftes Gelb und Saturnrot. Von technischem Interesse ist die Herstellung der Smalten: aus Sand, Mennige, Potasche, Soda und für die Färbungen Mangan (violett), Kobalt (blau), Kupfer (grün und gelb). Die Werkarbeit war natürlich ausschließlich das opus vermiculatum mit oft sehr kleinen Smalten. Auf dem Taubenmosaik des Kapitols z. B. gehen manchmal gegen 20 auf einen Quadratzentimeter. Würfelchen aus Gold (Goldsmalten) wurden bereits in den Thermen des Caracalla festgestellt. Die durchschnittliche Größe des Emblema in Pompei beträgt ungefähr 60 zu 80 Zentimeter. Über einen Quadratmeter geht sie sehr selten hinaus. In späterer Zeit gestattete man sich vereinzelt größere Ausmaße. Sämtliche pompejanischen Emblemadarstellungen sind naturgemäß griechischer, näherhin alexandrinischer Orientierung, genau wie die Vorlagen für die Wandgemälde al fresco. Da der ausführende Mosaiker zugleich Autor des Kartons ist, stand er diesem mit größter Freiheit gegenüber. Der Zufall hat einen sehr interessanten Vergleichsfall hinterlassen, nämlich ein und denselben Vorwurf, einmal in Malerei al fresco, das andere Mal auf einem Emblema. Der Vergleich bestätigt, daß der Meister des Emblema den künstlerischen Forderungen, die das Mosaik aus seinem Werkstoff und seiner Werkarbeit heraus verlangt, bewußt weitgehendst Rechnung trägt. Er läßt auf dem Emblema alles rein malerisch gesehene Beiwerk weg, überhaupt alles, was sekundären Rangs ist, um seiner Darstellung mehr lineare, monumentale Kraft zu geben unter Konzentration auf das Wesentliche, was übrigens gleichzeitig auch die Arbeit erheblich vereinfachte.

Die ungeheure Schätzung des Emblema im Goldenen Zeitalter der ersten Cäsaren hob die gesellschaftliche und materielle Lage des Mosaisten außerordentlich. Wir hören beispielsweise von einem musearius Ti. Julius Nicephorus, Freigelassenen des Tiberius, daß er es durch Tüchtigkeit in seinem Beruf selbst zu Freigelassenen beiderlei Geschlechts gebracht habe. Der Mosaiker Pl. P. Aelius Harpocration gelangte sogar zur Senatorenwürde. Der Name sagt hier wie dort, daß es sich um geborene Griechen gehandelt hat, und daß die Benennung ihres Berufs mit musearius naturgemäß sich nicht auf tessellarius beziehen kann, sondern nur auf Künstler auf dem Gebiet des Emblema. Es war offensichtlich ein aus der Tradition sich entwickelndes Vorrecht der Meister des Emblema, daß sie sich lange Zeit aus griechischen Abstammungen zusammensetzten und erneuerten. Mit der Regierungsperiode des Antoninus, in der sich so vieles änderte, mochte sich eine Fusion zwischen griechischen und römischen Künstlern vorbereitet haben. Das hing auch damit zusammen, daß die bisherige scharfe innere Vergrenzung der Gattungen des tessellatum und des vermiculatum-musivum lockerer wurde und allmählich zu einem gegenseitigen Übergreifen der beiden führte. Der immer mehr fühlbare Mangel an großen Aufträgen, der nicht zuletzt mit den häufigen Kaiserkrisen zusammenhing, hatte die Linie der geraden Entwicklung immer wieder zu Kurven im Stil abgebogen. Aber die elementare dekorative raumgestaltende Kraft, die dem Mosaik innewohnt, hat es über alle Fährlichkeiten hinweg in die christliche Zeit lebendig und kunstgestaltend erhalten.

Das Glanzstück aller noch erhaltenen Emblemadarstellungen, überhaupt eines der größten Kunstwerke der Malerei aller Zeiten ist das berühmte Alexandermosaik (Tafel 3), das nicht nur in Fachkreisen bekannt, sondern auch in die Vorstellungswelt des Laien eingegangen ist. Gemeinhin nimmt man heute an, daß es auf ein Original in dem Ptolemäerpalast in Alexandrien zurückgeht; augenscheinlich ist es eine unmittelbare

Wiedergabe der Wirklichkeit. Jedenfalls dürfte es das einzige historische Motiv sein, das in der Antike je auf einem Gemälde oder Emblema dargestellt worden ist. Denn die geschichtlichen Figuren der Dichter und Philosophen, denen man auf alten Gemälden und insbesondere Mosaiken oft begegnet, sind der symbolisch kulturellen Geisteswelt des griechischen Darstellungsprogramms eingegliedert. Großartig in der hinreißenden dramatischen Höchstspannung des letzten von Darius und Alexander persönlich durchgefochtenen Aktes der weltgeschichtlichen Entscheidung, ist das Alexanderschlacht-Emblema⊙ ebenso ein Zeugnis von dem gewaltigen künstlerischen Geist wie von der fast unglaublichen technischen Virtuosität seines Schöpfers.

Das auf Tafel 4 abgebildete Emblema, das eine Szene auf dem komischen Theater darstellt, zeigt den griechischen Charakter des Emblema besonders augenfällig nicht bloß am Stil. Es ist signiert: „Dioscurides aus Samos hat dies gemacht". Bei diesem Emblema handelt es sich nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, um einen Import oder eine spätere Fundübertragung; denn es stammt aus den Ruinen Pompeis. Die neue Technik des Emblema im feinsten opus vermiculatum, der verwandten Vorstufe des später um Smalten erweiterten opus musivum wird an der souveränen Beherrschung von Licht und Schatten sowie der illusionistischen Mittel besonders deutlich. Die Würfelchen sind bedeutend kleiner als beim opus tessellatum, zum Teil sogar sehr klein. Dieses Emblema macht mit seinen wie ein beschnittenes Blatt wirkenden Seiten die äußere Form des unvermittelten Einschubs besonders klar. Auf dem auf Tafel 5 abgebildeten Philosophenemblema, das aus Boscoreale stammt, ist der nackte Einschub mit einem breiten, maskengeschmückten Früchtekranz gerahmt. Dieses sehr interessante Emblema dürfte der Höhepunkt der griechischen illusionistischen Malerei sein. Der Hintergrund symbolisiert die Stoa, den Schauplatz der Handlung, wahrscheinlich in höchster Naturtreue, auf dem Platon mit seinen Kollegen zu einer Sitzung zusammenzukommen pflegte. Hier, wie auf dem Emblema der komischen Szene ist der Wert auf höchste Glaubwürdigkeit und unbedingte historische Zuverlässigkeit des gewählten Moments der Darstellung gelegt. Eine Filmaufnahme könnte die große innere Geschlossenheit der Gesamtszene und unmittelbare lebendige Individualität jedes einzelnen nicht meisterhafter wiedergeben als dieses Emblema, von dem später das christliche Mosaik so vieles übernommen hat.

Die während des ganzen ersten nachchristlichen Jahrhunderts in voller Reinheit herrschende Form des hellenistischen Emblema, die wir bisher gesehen, erfuhr vom folgenden Jahrhundert an mehr und mehr Modifikationen. Nicht als ob diese Kunstform an sich bestritten worden wäre. Aber was in Rom jeweils als modischer Import zunächst jubelnde Aufnahme gefunden, wurde im Laufe der darauffolgenden Zeit von dem kühlen berechnenderen Sinn des Römers immer genauer auf Herz und Nieren geprüft, insbesondere darauf, ob die eingeführten Neuheiten sich mit dem heimischen Geist und Produktionswillen zu etwas Eigenem verschmelzen und damit zu einer eigenen neuen Tradition verdichten lassen möchten. Das ereignete sich seit der mittleren Kaiserzeit auch an dem hellenistischen Emblema. Dessen motivische, künstlerische und technische Kraft war zu groß als daß der Römer sich ihr hätte entziehen können, auch wenn er dazu willens gewesen wäre. Aber der ererbte pavimentarius wird im Laufe der Zeit nicht so genügsam und brav am Boden geblieben sein, um schweigsam zuzusehen, daß sein griechischer Mitarbeiter d. h. Künstler des opus musivum auf die Dauer stets den besten Teil behalten

sollte. Dieses Nebeneinander mußte sowohl nach der persönlichen, wie insbesondere nach der sachlichen Seite allmählich zu einem Ineinander werden. Die bestrickende Erfindung des Emblema war aus dem Wohnstandard des einigermaßen bemittelten und vornehmen Römers in Stadt und Land nicht mehr wegzudenken. Vor allem mußte das Motiv, wie es der Hellenismus als geistige Weltform der Antike präzisiert hatte, beibehalten werden. Aber es war den Versuch wert, nun einmal im direkten Verfahren des opus pavimentarium an Stelle der in der Werkstatt gefertigten Emblematafel die Thematik des hellenistischen Emblemastils in den Boden einzuarbeiten. Dazu glaubte sich der pavimentarius mit seiner viele Jahrhunderte alten virtuosen Tradition im opus tessellatum, bei der er es im Figürlichen zu den erstaunlichsten Fertigkeiten gebracht hatte, ebenso befähigt wie berechtigt. Der Versuch ist tatsächlich in weitestem Maße geglückt; ob mit oder gegen den Willen der hellenistischen Künstler des Emblema, läßt sich nicht feststellen, kann aber auch heute kaum mehr interessieren. Dabei waren also zunächst die bisherigen, sehr bedingten Grenzen der Ausmaße gefallen, für die es im freien Verfahren keine Gründe mehr gab. War mit diesem Erfolg einmal die Bresche in die monopolartige Stellung des hellenistischen Emblema geschlagen, so führten die anderen Um- und Weiterbildungen von selbst zur Durchdringung des Stilcharakters des Emblema mit römischem Geist. Das ist eine wesentliche Beruhigung des dionysischen, äußerst bewegten und redeseligen Schwungs des griechischen Illusionismus in eine mehr zeichnerische, lineare Form. Dadurch wurde alles Figürliche gedrungener und massiver, wie es dem römischen Rasse- und darum auch künstlerischen Empfinden entsprach. Unberührt blieb die grundsätzliche Stellung der Emblematradition, soweit es seine alles führende und überragende Stellung in der mosaikartigen Gesamtkomposition betrifft. Unberührt blieb auch die Motivik aus der hellenischen Mythologie und Natursymbolik. Ein treffliches Beispiel für diese Weiter- und Umbildung der hellenistischen Emblemapraxis in die römische Modifikation der späteren Kaiserzeit ist das sog. Orpheus-Emblema. Die ursprüngliche, unmittelbar auf die alexandrinische Antike zurückgehende Form war die bezaubernde Erscheinung des jugendlichen, mit phrygischer Mütze bekleideten Sängers Orpheus, der in freier Landschaft, einsam die Harfe mit dem plectrum erklingen läßt und die Tierwelt durch den magischen Klang seines Gesangs anzieht. Von diesem Urmotiv haben sich im Lauf der römischen Zeit durch Funde nicht weniger als über fünfzig Reprisen, und zwar aus allen Teilen des alten Imperiums feststellen lassen. Eine von ihnen befindet sich im Pergamonmuseum zu Berlin, die aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert (aus Milet) stammt (Tafel 8). An ihr zeigen sich alle Merkmale der Umbildung.

Noch deutlicher zeigt sich das Ergebnis der Umbildung auf dem Virgil-Emblema (Tafel 7)⊙. Es stammt aus Sus, dem alten Hadrumet. Schon das Format von 1,22 Meter im Geviert zeigt, daß es sich um ein Emblema desselben Fundes handelt. Der Hintergrund hat den üblichen hellen Ton, den wir von den Frühwerken aus Pompei her kennen. Virgil sitzt in sehr feierlicher Haltung zwischen den Musen Clio und Melpomene. Er hat die weiße Toga mit blauen clavi. Clio zu seiner Rechten trägt eine grünliche Tunica und einen bräunlichen roten, dunkelviolett gefütterten Mantel, während die andere Muse, die auf dem Kothurn steht, in symmetrischer Gegenbewegung gekleidet ist. Die Bordüre in dem vom Alexander-Emblema her bekannten Zahnschnitt hat ein hochwertiges Rot. Es ist wichtig zu beachten, daß unter dem Boden, auf den die Gruppe komponiert ist, in scharfer

horizontaler Linie noch ein Streifen des neutralen hellen Hintergrundes zieht. Der Unterschied zwischen dem Stil des Philosophen-, Theater- und andererseits dem Vergil-Emblema ist unverkennbar: Der Hellenismus der ersten Emblemata hat Richtung in die gemessene, zeichnerisch strengere Stilisierung des römischen Einflusses genommen. Charakteristische und wichtige Belege für diesen systematischen Umbildungsprozeß sind noch das herrliche Perseus-Emblema in Hammam-Darradschi, während das aus derselben Periode stammende Zyklopen-Emblema von Dugga (Tunis) die Erweiterung der Erstform des Emblema in die freie Fläche des pavimentum darstellt. Man kann also den Begriff Emblemastil für die ganze Zeit und Gruppe jener ausgesprochen szenenhaften Darstellungen beibehalten, die von der hellenistischen Urform ihren Ausgang genommen und in allmählicher Durchwandlung ihre Endform in der römischen Prägung gefunden haben. Es ist aber nicht etwa so, daß der illusionistische Hellenismus des ersten Emblemastils mit dem durch Entwicklung zum römisch empfundenen Emblema aus dem künstlerischen Erdreich der Antike gänzlich verschwunden wäre. Seine Wurzeln blieben vielmehr lebendig und bildeten die Hauptnahrung für eine realistisch-dramatische Stilgestaltung, die in der Miniatur, aber auch dem Mosaik der ausgehenden Antike und frühen christlichen Kunst bis hinein ins hohe Mittelalter fruchtbar geblieben ist.

Auf deutschem Boden ist bis jetzt leider noch kein Emblema ans Tageslicht gekommen. Dagegen besitzt Frankreich zwei sehr schöne und interessante derartige Mosaiken im Stil der zweiten Kaiserzeit, deren eines, Diana und Calisto, aus Lillebonne, das andere: Achill wird unter den Töchtern des Lykomedes erkannt, aus Ste. Colombe (Rhône) stammt. Beide sind echte Geschwister des Vergil-Emblema; auch in den Farben (grün, bräunlich rot, gelbrosa, bläulich und violett, alles in dunklem Ton).

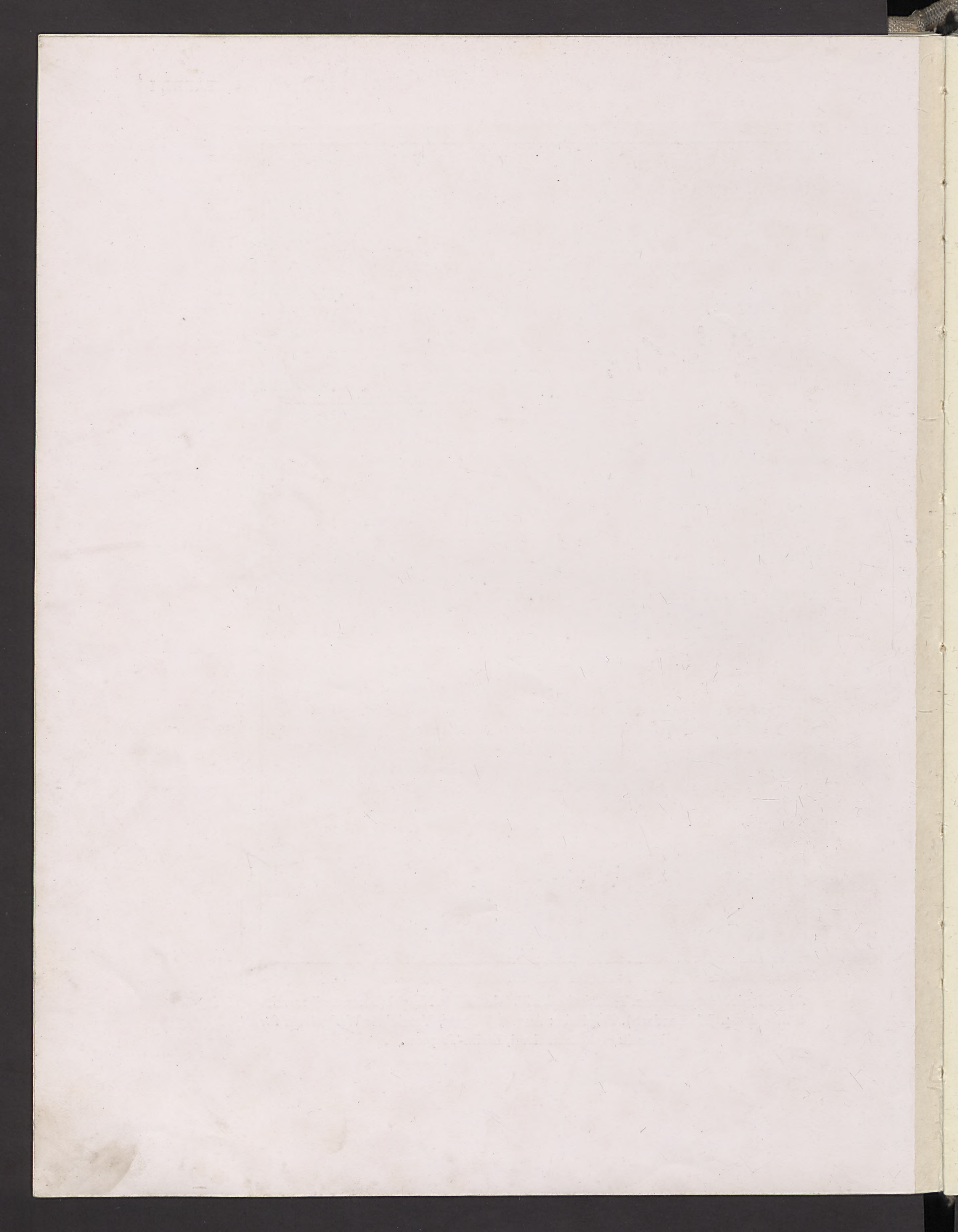
Während so das Emblema seine stilistischen und kosmischen Bahnen im weiten Kreis des Imperium beschrieb und im Zenith stand, verdunkelte es bis zu einem gewissen Grad eine dritte Art von Mosaikarbeit, deren Wurzeln wohl aus dem gleichen hellenistischen Erdreich stammten und jedenfalls für die weitere Zukunft des Mosaiks von mitbeeinflussender Bedeutung werden sollten. Wie im einzelnen gezeigt, wurde das pavimentum in eine Reihe von Feldern aufgeteilt, deren mittleres das Emblema thronend einnahm, selbst zu einer Zeit, als es bereits über die räumliche Enge der Urform hinausgewachsen war. Im Schatten existierte daneben eine Kombination, die auf Felderteilung, überhaupt auf jede Gliederung verzichtete, deren Motiv vielmehr über die ganze zur Verfügung stehende Fläche *verteilt in organischer Gesamtkomposition* gebreitet war. Den bedeutendsten Vorgang auf diesem Gebiet stellen die sog. Nillandschaften dar, die, wie schon der Name des Themas andeutet, im gemeinsamen Mutterland des Hellenismus und damit des Emblema ebenfalls heimisch gewesen sein müssen. Nachahmungen dieses bestimmt alexandrinischen Urbilds kennen wir jedoch nur im westlichen Teil des Reichs, und zwar haben sich auf dem römischen Kulturboden des heutigen Tunis die relativ meisten derartigen Motive erhalten. Deren wichtigste sind im heutigen Henchir Thyna und in Medeina (Tunis), in welch letzterem Fund die seltsame Allegorie des Stapels eigentümlicher Schiffe auf besonders sinnige Kombinationen weist. Außerordentlich aufklärend ist der sechs Meter im Geviert große Fußboden, der in El Alija, dem alten Acholla bloßgelegt worden ist. Auf ihm breitet sich in redseliger Schilderung eine alexandrinische Nilszene aus, die mit ägyptischen Tempelchen und Hütten, höchst reizvollen Fischerszenen, allerlei Kämpfen

mit östlichen Tieren, besonders Krokodilen reich belebt ist. Dieses pavimentum steht mit dem berühmten Denkmal dieser Gattung, der Nillandschaft von Palestrina (Tafel 9), im engsten Zusammenhang. Daselbst wurde im Palazzo Baronale ein Bodenmosaik gefunden, das einst den Fußboden des Tempels der dea primigenia, auf dem heute der Palazzo steht, gebildet hat. Seit den Ptolemäern war es Sitte, die für das Land so wichtigen Perioden der Wasserbewegung im Nil durch höfische Bankette zu feiern. Die Nillandschaft stand dadurch im Mittelpunkt höfischen und darum künstlerischen Interesses. Es war eine Art Reichsangelegenheit, mindestens solange das Imperium aufs engste mit Alexandrien verknüpft war. Dieser Kontakt bestand besonders auch unter Kaiser Hadrian, mit dessen persönlicher Anwesenheit in Alexandrien das Mosaik von Palestrina in unmittelbaren Zusammenhang gebracht wird. Der Grundgedanke des reichen Segens, den der Nil der Überschwemmung der gesamten Lebewelt der Flußlandschaft bringt, schafft fast ein Kaleidoskop von Szenen, Situationen, Bauten, die in dem monumentalen ägyptischen Stil sich für Mosaik besonders eignen. Die Komposition ist von vornherein auf die Eigenart der mosaistischen Werkarbeit abgestellt: vor allem in der flächenhaften Gestaltung des Raums, der sich um keine Perspektiven kümmert, sondern nur ein Neben- und Übereinander kennt. Das im Ton wundervoll gelungene, alles zusammenhaltende Blau des deutlich in Bewegung befindlichen Flusses wirkt genau so als neutrale Hintergrundfläche, wie der graulichgelbe Ton des Emblema. Nach diesen und anderen Funden von Einzelheiten, die mit den Darstellungen der Nillandschaft von Palestrina verwandt sind, ist zu schließen, daß diese auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen, die von vielen hellenistischen Künstlern als wichtiger Teil ihrer Skizzenmappen mitgeführt wurde. Die Technik und Komposition der Nillandschaft läßt auch ahnen, wie die früher genannten Mosaiken auf dem Boden der Prachtschiffe des Hieron und der anderen, alexandrinisch-hellenistisch orientierten Dynasten ausgesehen haben dürften.

Der behagliche Realismus und naiv freudige Hang zum Illustrieren, den die Nilszenen aufweisen, hat sich auch auf das noch populärere Motiv der Jagd in allen Stadien sowie ländlicher Szenen übertragen. Innerhalb der Grenzen, die dem pavimentarius von der Tradition seiner Werkarbeit gezogen waren, gab es immer wieder Höchstleistungen seiner grundsätzlichen Möglichkeiten, die z. B. ausreitende Jäger und ähnliches im opus tessellatum darstellten. Aber es waren untergeordnete oder höchstens gleichgeordnete, durchaus ornamental empfundene Dekorelemente in der Feldergliederung des pavimentum. Sie waren niemals eine selbständige Thematik für sich, so wenig wie die unendlich reichen Fisch- oder mythologisch-allegorischen Wassermotive von Nymphen, Nereiden usw. mit dem Genre der Nilszenen etwas zu tun hatten. Hier wie dort herrscht vielmehr die Wirklichkeit des tatsächlich Gesehenen, die Wiedergabe des Ereignisses. Darum tragen alle derartigen Szenen das an dem Ereignis Beobachtete, sind nicht Phantasiegebilde, wie sie den Formenschatz des pavimentarius füllten. Die unausgesetzt aufregenden Begebnisse des ersten nachchristlichen Jahrhunderts mit den sich immer neugebärenden Schrecken der Cäsaren aus dem julisch claudischen Haus und die dadurch im Innersten aufgewühlte Geisteshaltung der hauptstädtischen Bevölkerung hatte ebensowenig stimmungsmäßige Bereitheit für das harmlose Idyll des ländlichen Lebens, wie es andererseits nicht rätlich erschien, durch historische Szenen Vergleiche, Verdacht und das Risiko des stets locker sitzenden Kopfes zu erregen. Die Geschichte des



Apostel mit Märtyrerkranz. Taufkirche des hl. Johannes in Neapel (Glasmosaik: zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts). Faksimile: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.



römischen Theaters bot abschreckende Beispiele genug. Die Mythologie des Emblema dagegen hatte nicht bloß die Stütze einer durch nichts zu gefährdenden Tradition, sondern paßte vorzüglich in die Anschauung der offiziellen Richtung der Zeit, die den jeweiligen Kaiser zum Abkömmling der dargestellten Heroen machte, die man im Emblema ehrte. Die erste Erleichterung von diesem Druck brachte die friedlichere Atmosphäre der flavischen Kaiser, und sie gelangte vor allem im zweiten nachchristlichen Jahrhundert zur vollen Auswirkung, d. h. in jener Zeit, die schon für die Entwicklung des Emblema als ein wichtiger Markstein sich erwiesen hat. Es ist somit nur selbstverständlich, daß für das ländliche Genre nun auch die Zeit gekommen war, in dieser ruhigeren Atmosphäre Blüten zu treiben. Es war abermals der Boden des heutigen Tunis, auf dem sich diese Entwicklung vollzogen hat. Während nun die über das pavimentum durchkomponierten Nilszenen, wie wir gesehen haben, dem einzelnen eine durchaus freie ungebundene Aufgliederung überlassen haben, sind die Jagd- und ländlichen Szenen einer strengen Ordnung unterworfen. Sie reihen sich in Zeilenform aneinander; so wie sich die einzelnen Wörter auf der Zeile folgen, bis diese voll ist, so die einzelnen Szenen; und wenn die eine Zeile voll ist, geht es genau so auf einer zweiten fort und so weiter, bis das ganze Thema erschöpft ist. Eindringliche Beispiele für diese *Zeilenkomposition* bilden Mosaiken in Karthago, besonders das prächtige, auf eine Fläche von 3,72 zu 3,28 Meter komponierte Motiv: Aufbruch zur Jagd in El Dschem, im Herrenhaus der Laberii, das die Szenen in drei Zeilen angeordnet hat. Die Farben Braun, Dunkelgrau erinnern an das Emblema; hauptsächlich aber der äußerst bewegte Stil. Für den „skizzenhaft eingefügten" Weg, der faktisch eher an eine flüchtige Zeile Schrift erinnert, als an einen soliden gehbaren Weg, sowie für den flüchtigen Schlagschatten, den die Gestalten werfen, benützte der Mosaiker ein eigenes Dunkelgrünlich. Gleich wirkungsvoll und interessant ist eine Zeilenkomposition von ländlichen Szenen, die auf dem Impluvium eines Hauses in Udna (Uthina) zum Vorschein gekommen ist. Am ausgebildetsten und wohl der ganzen Spezialität Reife ist das Zeilenmosaik in dem „Hause des Gutsherrn Julius". Es weist das sehr große Rechteck von 4,5 auf 5,65 Meter Fläche auf und enthält alle möglichen Arbeiten und Vergnügen, die während der vier Jahreszeiten anfallen. Trotz deren Fülle sind auch die rein häuslichen Begebenheiten aus dem täglichen Leben der Gutsherrin nicht vergessen. Diese auf die ganze zur Verfügung stehende Bodenfläche in strenger Zeilenform durchkomponierten Szenen erinnern im Äußerlichen so gut wie gar nicht mehr an das Emblema, um so mehr aber in der Stilistik. Denn die ländlichen Motive mußten den hellenistischen Illusionismus mächtig anziehen. Hier konnte er sich ja so recht ausleben. Tatsächlich erinnert das Mosaik von El Dschem in allem an die lebhafte Realistik des Emblema der Komischen Szene, mit der es auch die sonst sehr seltene Verwendung des Motivs des Schlagschattens gemein hat. Aber daß auch auf diesem Gebiet des Mosaiks die spezifisch griechische Eigenart allmählich in das Hintertreffen geriet, dafür sorgte allein schon die Werkarbeit desselben, das aus einer Zusammenschweißung des spezifisch römischen tessellatum mit vermiculatum unter mäßigem Einschlag des musivum entstanden ist. Jedenfalls erscheint die Zeilenkomposition als eine spezifisch römische Zutat, die ein Ergebnis des aus allem Emblemaschema und Zwang befreiten Gesamtflächenmosaiks war. Darum galt die Komposition in Zeilen auch als die geeignetste Kunstform, als die römische Kunst dazu überging, große historische Reliefs mit den Kriegstaten der Imperatoren auf Triumphbögen

und Siegessäulen aufzutragen. In dem „Inventaire des mosaïques de la Gaule“ (1909) finden sich zahlreiche Abbildungen derartiger antiker Mosaiken.

Die Karten des antiken Mosaiks liegen nun insgesamt offen auf dem Tisch. Eine neue, große Zeit steht unmittelbar vor der Tür. Das Mosaik wird wieder ihr festlicher Herold sein, der es schon bisher in Zeiten weltgeschichtlicher Ereignisse gewesen ist. Zu diesen prächtigen und im Ausmaß ganz ungewöhnlichen Manifestationen des Mosaiks in den besonders offiziellen und repräsentativen Bauten werden uns die markantesten Gestalten der Antike, darunter Virgil (Virgil-Emblema!), der schon einmal prägnanter Führer war, und mit ihm aber auch der äußerst lebhafte Hellenist, begleiten. Sie werden allein durch ihre Anwesenheit den nie und nirgends unterbrochenen Zusammenhang der mosaikmäßigen Werkarbeit bis zu ihrer natürlichen Einmündung in die christliche Welt darstellen und damit den allein substanzierten Untergrund für die plötzliche Größe des frühchristlichen Mosaiks klarlegen.

II

Unter Kaiser Konstantin d. Gr. (306—337) ist das Christentum legitim geworden: eines der bedeutendsten Ereignisse der Weltgeschichte. Das christliche Bekenntnis hat den Aufstieg aus dem erzwungenen Dunkel der Katakomben auf die nunmehr in Besitz genommene Ebene der Antike mit der Geklärtheit und Selbstverständlichkeit einer innerlich völlig reifen Bewegung vollzogen. Das künstlerische Ausdrucksmittel, mit dem das Christentum dies sinnfällig manifestierte, war das — Mosaik.

Der Kunsthistoriker, der vor den grandiosen Werken in der Taufkapelle des Lateran, im Mausoleum der Konstantina (heute S. Costanza), in der Apsis der Kirche von S. Pudenziana oder vollends der Basilica S. Maria Maggiore in verständlicher Verblüffung steht, sieht sich einem Problem gegenüber: dem Problem einer unbegreiflichen Plötzlichkeit. Die Bauten mochte man sich ja leicht erklären. Für diese gab es genug Entwicklungsreihen und Motive in der kaiserlichen Baupolitik und Architektur der vorausgegangenen drei Jahrhunderte. Aber das Innere, das ganz vom monumentalen Ausdruck des Mosaiks beherrscht ist, näherhin dieses selbst, seine stilistische, inhaltliche, technische Sicherheit, die auch die größten Ausmaße und kompliziertesten Bauformen: Flächen, Rundung, Wölbung mühelos bewältigte, hat es vielen Betrachtern immer wieder schwer gemacht, sich zurechtzufinden, die Blüte aus der Wurzel, die Frucht aus dem Wachstum zu begreifen. Das Mosaik wurde schlechthin als Schöpfung des Christentums, als das kostbare Ereignis der souverän gewordenen Kirche und ihrer damit freien künstlerischen Sprache und Ausdrucksmittel proklamiert. Ja einige haben jene Mosaiken geradezu für den „Beginn des Mosaiks“ erklärt, zu dem das, was das Altertum auf diesem Gebiet getan, nur unwesentliche Vorstufe sei. Nach dem, was im Vorausgegangenen über die Entwicklungsgeschichte des Mosaiks ausgeführt wurde, ist das überraschende Bild des frühchristlichen Mosaiks nicht etwa eine paradoxe Neuheit, sondern die logische Entwicklung aus dem, was sich im Lauf vieler Jahrhunderte im opus tessellatum, im Emblema, im musivum

getan. Speziell die Werkarbeit im Emblema war eine Mosaikfläche im Kleinen, im Wesen aber dasselbe. Das Christentum hatte von Anfang an seine überzeugten Anhänger in allen Berufen. Darunter waren naturgemäß auch antike Künstler und Werkarbeiter. Die Sepulkral- und Katakombenkunst bezeugt dies an allen Ecken und Enden. Mancher tessellarius bzw. Meister des Emblema mochte in den Lehren des Christentums nicht weniger Bescheid gewußt haben als in den Geheimnissen seines Berufs. In diesem Nebeneinander von Berufsarbeit, die naturgemäß auf allen gemeinsam lastete und mehr und mehr von dem neuen Geist des Christentums erfüllt wurde, hat sich manches Trennende geeint. So haben sich auch jene dualistischen Strömungen genähert, die wir in dem alexandrisch-hellenistischen Illusionismus und dem mehr ernsteren Ethos der römischen Malerei kennengelernt haben. Die Welt der Katakomben war nicht gerade der günstige Ort und Moment für mosaikmäßige Betätigung und Entwicklung. Das wenige, was aus den Gräberkirchen des Frühchristentums erhalten ist, weist auch eher auf Zufälligkeitsarbeiten. Es waren Gedenktafeln (statt in Marmor hier in Mosaik) auf Verstorbene mit Angabe der Personalien und der christlichen Fürbitte. Man kann dies bei den zwei Mosaikporträts vermuten, die aus den Katakomben stammen und heute in der Bibliothek des Palazzo Chigi aufbewahrt werden: zwei zwar stark restaurierte, aber in ihrem Entwicklungswert (musivum) durchaus klare und wichtige Arbeiten. Diese Sitte erhielt sich übrigens bis weit ins Mittelalter, wie aus verschiedenen geographisch sehr verstreuten Funden hervorgeht. Bedeutsamer war, daß die Personalunion von Antike und Christentum im Künstler die Verträglichkeit der antiken Kunst mit der neuen Religion immer mehr erwies und praktisch bewährte. Ein künstlerisches Motiv wurde nicht mehr deswegen von vornherein verworfen, weil es ein „heidnisches" war, sondern erfuhr Tolerierung, mehr und mehr friedliche Einbeziehung in den christlichen Darstellungskreis, weil es von der Denkungsart des zum Christen gewordenen heidnischen Künstlers sanktioniert war. Man konnte ja im Notfall irgendwo an einem geeigneten Ort des im überkommenen antiken Stil geschaffenen Kunstwerks ein Kreuz oder sonst christliche Geheimsymbole (Lamm, Taube, Phönix) anbringen, die den weniger Verständigen eine Art Stempel, Sicherheit und Beruhigung waren. Die Mosaiken der Taufkapelle im Lateran, die zum allerersten der neuen Ära gehören, zusammen mit dem Mausoleum der Konstantina, und auch dieses selbst, geben dafür prächtige Beispiele. Die Darstellung der Natur mit ihrer unendlich reichen Motivik, namentlich in der poetischen Verklärung durch die griechische Mythologie und Symbolik, war ja schließlich für niemanden Gegenstand prinzipieller Ablehnung; und auf dieser Brücke der Verständigung führte der Weg auch zur Darstellung des Figürlichen. Die alten Philosophen galten ja sowieso schon seit Pauli Zeiten als, wenn auch unbewußte Zeugen der christlichen Lehre. Dies alles, was sich hier an Versöhnung, Verschmelzung und Vorbereitung zu etwas gemeinsamem drittem Neuen tat, war das fruchtbare Mysterium der kurz genannten Katakombenkunst. Aber es hätte nicht zu den erwähnten überwältigenden Schöpfungen der monumentalen Mosaikarbeiten der neuen christlichen Kunst hingereicht, wie man aus den dürftigen Arbeiten der Mosaikporträts in Gräbern anzunehmen gezwungen ist. Sie wären unerklärbar, wenn nicht ein außerhalb der reinen Werkarbeit liegendes Sonderereignis den Ausgangspunkt für die unerwartete Plötzlichkeit in Ausmaß und Intensität der Werke gegeben hätte. Und dieses Besondere ist die alte, niemals aus dem Gefühl geschwundene, dem Mosaik innewohnende zwingende

Kraft und Pracht repräsentativer Manifestation und des dadurch außerordentlich gehobenen Ethos des Inhalts.

Mit dem Mausoleum der Konstantina, der Tochter Konstantins d. Gr. hat das große Ereignis begonnen, wenn man von den Arbeiten im lateranischen Baptisterium zunächst absieht. Es war in doppelter Beziehung eine Manifestation. Denn zum möglichst macht- und glanzvollen öffentlichen Bekenntnis der neuen Weltanschauung, des Christentums, gesellte sich die Absicht des kaiserlichen Willens, die Teilnahme an dem Bekenntnis urbi et orbi zu dokumentieren, und zwar in der kostbarsten Form und mit den höchsten künstlerischen Ausdrucksmitteln, die überhaupt zur Verfügung standen. Das war nicht Gold oder Edelstein. Nero hatte bereits sein „Goldenes Haus" und damit die Möglichkeiten dieses Materials erschöpft. Es war einzig und allein das Vermächtnis des Emblema, das zum Ausdruck wertvollster, repräsentativ wirksamster, vornehmster Kunst für das Mausoleum gewählt wurde.

Konstantina ist im Jahre 354 gestorben. Ihr Mausoleum war vor ihrem Tod vollendet. Das symbolische Walten des Geschehens hat somit ein kombiniert christliches und höfisches Mosaik von Format an die Spitze der neuen Epoche dieser Kunstgattung gestellt. Für das Mosaik schuf dieses Ereignis eine ähnliche Situation wie jene, als das ptolemäische Alexandrien die hellenistischen Maler und Mosaikkünstler an seinen Hof rief, und nochmals, als die römischen Kaiser sie mit triumphalen Ehren in Rom aufnahmen. Es war sozusagen eine naturgegebene Selbstverständlichkeit, daß man auf jene im Emblema gebundenen künstlerischen Ausdrucksmittel zurückgriff und sie nach allen Richtungen entwickelte, als die neue, jetzt christliche Künstlergeneration den Auftrag bekam, das Mausoleum der Konstantina repräsentativ mit Mosaikarbeit auszuschmücken. Der noch wache Organisationssinn des Römers in den ersten christlichen Baukünstlern regelte und teilte von allem Anfang an das Grundsätzliche, entwarf ein Programm. Den dem Bekenntnis zugewiesenen Teil hatte selbstverständlich der mehr seriöse Charakter des römisch empfundenen, vorwiegend figürlichen Mosaiks zu gestalten, während das Ornamentale, Dekorative dem hellenistischen Illusionismus als fast uneingeengtes Feld der Betätigung zufiel.

Wäre am ersten Anfang der souverän gewordenen christlichen Kunst das rein lehrhafte Bedürfnis für sich allein Auftraggeber gewesen, so wäre die Konzeption des frühchristlichen Ausstattungsproblems möglicherweise eine ganz andere geworden. Die Wandmalerei al fresco, die nicht minder fruchtbare Vorstufen der Entwicklung besaß, hätte vielleicht das Rennen zuungunsten des Mosaiks und damit auf Jahrhunderte hinein die Herrschaft gewonnen. Denn sie vermag nicht nur alle malerischen wie spezifisch christlichen Aufgaben mindestens gerade so vollkommen zu erfüllen wie das Mosaik, sondern ist billiger und technisch einfacher. Oft genug werden einzelne Kirchen sowieso auf Vollendung ihrer Mosaiken gewartet und sich mit den grundierenden vorläufigen Fresken begnügt haben. Aber die repräsentative Tradition des Mosaiks, die so alt war wie dieses selbst, hat alle anderen Erwägungen in Schatten gestellt. Man sah sie ja täglich in den Bauten, die auch von den Christen besucht wurden, wie Bäder oder Basiliken. Aus ihnen bekam das Gefühl, daß das Mosaik der stärkste dekorative Ausdruck für den Gemeinschaftsraum ist, täglich neue Belebung, wenn eine solche überhaupt notwendig gewesen wäre. Man übertrug dieses Gefühl der gemeinschaftsfördernden Macht des Mosaiks ganz von selbst

auf die neue christliche Baukunst, ohne daß es dafür überhaupt einer Überlegung bedurft hätte. Denn eindringlicher und öfter konnte kein bisheriger Gemeinschaftsraum nach den Massen rufen, als die christliche Kirche ihre „Gemeinschaft der Lebenden" in sich versammelte. Das frühchristliche Mosaik ist die authentische Fortsetzung der Emblemakunst. Was an ihm als grundlegende Neuheit empfunden und als solche immer wieder behauptet wird, ist nur die plötzliche Ausdehnung ins Großflächige. Gewölbe, Kuppeln, Wände und insbesondere Apsiden wurden im frühchristlichen Kultraum dem Mosaik überwiesen, aber nicht etwa bloß zum Zweck beiläufigen Schmucks mit Ornament, sondern mit der bestimmten Aufgabe, die religiöse Synthese des Christentums und die besondere Bedeutung des einzelnen Gotteshauses zur symbolischen Darstellung zu bringen.

Wir haben die Mosaiken im Mausoleum der Konstantina an die Spitze des frühchristlichen Mosaiks gestellt. Vielleicht sind sie nach strenger Chronologie nicht ganz die Spitze, aber auf alle Fälle die Spitzenleistung, mit der die christliche Periode des Mosaiks eingeführt wird. Wenn alles, was man zugunsten der zeitlichen Priorität der Mosaiken in der Taufkapelle des Lateran anführt, stimmt und damit deren Entstehung um 315 gesichert wäre, so bedeutet das für das Wesentliche der Angelegenheit nichts. Denn hier wie dort sind Künstler am Werk, die im ererbten hellenistisch-römischen Stil arbeiten, noch ganz nach den alten Kartons, die ebensogut für einen antiken Profanraum gebraucht werden konnten und wahrscheinlich auch gebraucht worden sind, nunmehr aber für die Räume einer neuen Gemeinschaft Verwendung gefunden haben. Der auf Blau (Hintergrund) und Grün (Blattwerk) gestimmte Grundakkord in der Taufkapelle des Lateran hat in dem fast noch an die klassische Formvollendung und lebensvolle Schönheit erinnernden Stil wohl seine eigene Note, aber im Grundsätzlichen trennt ihn nichts von dem, was sich in dem Mausoleum der Konstantina begeben hat, und es ist durchaus in der Ordnung, daß wir die neue Zeit mit diesem beginnen. Der Bau hat die für Grablegen übliche Form der Rotunde. In der Kuppel waren Mosaiken derart bedeutenden Inhalts, daß von ihnen wiederholt in wichtiger Form Notiz genommen worden ist. Dadurch haben die Mosaiken, die heute nicht mehr sind, wenigstens noch ein literarisches Dasein. Aus der mehr als phantastisch-freien illustrativen Überlieferung dieser Kuppelmosaiken, die aus dem 16. Jahrhundert stammt, kann man sich allerdings keine Vorstellung machen, wie diese Mosaiken ausgesehen haben. Nur eines steht fest, daß die in zwölf Felder geteilten Darstellungen blauen Hintergrund und religiösen Inhalt hatten. Die Teilung der Felder bestand nach der genannten Zeichnung aus Karyatiden. Auf dem unteren Umlauf scheint eine flußlandschaftliche Bodenverzierung nach Art der Nilszenen gewesen zu sein, über der sich die jeweilige religiöse Szene aufbaute. Mit den Mosaiken, die zwischen Mauer und innerem Umgang angebracht wurden, hat es das Geschick um so besser gemeint. Es sind eine Reihe von Feldern, deren Motiv teils einfach teils reichlicher ist, und die sich paarweise wiederholen. Zu den ersteren gehören Füllungen in der Art des opus sectile ⊙, die mit gleich großen Kreisen (15 mal 14) eingeteilt und gleichmäßig mit Puttenköpfen und alternierendem Vierblatt ausgefüllt sind. Höher ist der Aufwand in Feldern, in denen die Kreise mit breiten Flechtbändern umrahmt, Putten und mythologisch stilisierte Männer und Frauen enthalten. Die Krone des Ausstattungsprogramms aber bilden je zwei Feldergruppen, von denen eines auf Tafel 11, das andere auf Tafel 12 abgebildet ist. Im Mittelpunkt des einen steht eine Schale, auf


Biblioteka Główna Politechniki Gdańskiej

deren Rand Tauben sitzen. Sie erinnert sofort an die häufigen, auf Sosus zurückgehenden Taubenmosaiken. Aber auch alles andere auf der weiten Fläche ist eine Reminiszenz an diesen Mosaiker, der in der Antike außerordentliche Verehrung und Nachahmung gefunden hat, nämlich eine Reminiszenz an seine bekannten Eßzimmerböden, die sog. asarota. Nur geht es auf den Mosaiken im Mausoleum appetitlicher zu. Wir sehen allerlei Trink-, Eß- und Küchengeräte, sämtliche in einem losen Arrangement von Ranken und Zweigen, die, mit den köstlichsten Früchten beladen, alle Arten von Vögeln des Himmels und der Erde anlocken, sich an ihnen gütlich zu tun. Das andere Felderpaar ist ein Hymnus auf den Wein. Über das ganze Feld ziehen sich die Geäste des Weinstocks, reich mit Trauben behangen, an denen mit der Lese begonnen worden ist. Wir sehen, wie der Reichtum der geernteten Beeren auf Ochsenkarren in lustiger Eile zur Kelter gefahren wird, in der sie von dionysisch beschwingten Winzern zu Wein getreten werden. Diese köstlichen, Speis und Trank verherrlichenden Szenen sind von den kaiserlichen und nunmehr zugleich christlichen Auftraggebern nicht nur unbeanstandet geblieben, sondern offensichtlich auf Grund eines festen Ausstattungsprogramms verlangt worden. Auf dem gegen diese saftigen Realismen harmlosen Akanthusmuster im Lateran finden sich neben dem Hauptmotiv symbolische Tiere und eine Reihe von goldenen Kreuzen, um dem profanen Stoff die Beziehung auf den Zweck des Raumes die christliche Weihe zu geben. Hier dagegen auf den Mosaiken des Mausoleums, wo es bacchisch hoch hergeht, kein Symbol der Milderung und Zweckbeziehung? Könnten unsere Augen von diesen Gewölben die schon angedeuteten Mosaiken in den Höhen der Rotunde noch vorfinden, dann wäre alles geklärt. Auf diesen herrschte eine ganz andere Welt: nämlich die Ausdrucksformen und Szenen der christlichen Lehre. War auch, wie schon die äußere Rangordnung bekundete, das symbolisch Lehrhafte, die christliche Synthese, Hauptsache und Ziel, so gönnte man auf räumlicher Nebensache der hellenistischen Dekorationskunst und illusionistisch naiven Malerei bedenkenlos das Feld. Auf ihm durfte sich die heitere Muse harmlos tummeln. Den andern Teil regierte der christliche Ernst, der künstlerisch zugleich ein römischer Ernst war. Wir kennen kein frühchristliches Mosaik wo die beiden an sich verschiedenen Darstellungswelten so selbständig nebeneinander Raum bekommen haben, wie in dem Konstantina-Mausoleum, und kaum etwas anderes bestätigt die Verbindung zwischen Antike und Christentum so überzeugend wie jene Mosaiken. Was die Entwicklung des alten pavimentum als unmittelbaren Tribut beitragen konnte, trat auf den „einfachen" Feldern in Erscheinung. Die reichlicheren waren Konsequenz des Emblemastils. Zwischen diesen Gewölbemosaiken und den oben erwähnten ehemals in der Kuppel befindlichen Blaugrundmosaiken religiösen Inhalts stehen, in jeder Beziehung sozusagen auf halbem Wege, zwei Mosaiken in den Nischen: In der Thematik religiös, in der Ausführung aber ganz im Geiste der Gewölbemosaiken, somit dem Charakter des Emblemastils. Sie sind derart stark restauriert und überarbeitet, daß man sich über den näheren Sinn der Darstellungen nicht klar und einig geworden ist. Der künstlerische Wert des Figürlichen ist gering. Die Technik und insbesondere der Farbcharakter des Mosaikmaterials hängt in allem mit den Mosaiken der Gewölbefelder zusammen. Deutlich kommt zum Ausdruck, daß die christliche Motivik des Mausoleums erst in der Kuppel ihre offizielle Repräsentation und künstlerische Qualität bekommen und daß erst hier die Auseinandersetzung mit dem Emblemastil der Gewölbe- und Nischenmosaiken ihren Platz gefunden hat.

Um dies zu klären und den Weg für die weiteren Entwicklungserkenntnisse freier zu machen, haben wir die Dinge um das Mausoleum etwas genauer darlegen müssen. Auch die Konstatierung der Farbwerte, überhaupt der koloristischen Absichten auf den Mausoleummosaiken verbindet mit der Antike. Der Hintergrund ist hell, wie wir bei dem Emblema wiederholt beobachtet haben. Wilpert hat diesen hellen Ton für eine Folge der ungünstigen Lichtverhältnisse der Mosaiken erklären wollen. Die einzelnen Töne, Grün, Rotbraun, gehen indes ebenfalls mit dem (dunkeltonigen) Farbcharakter des Emblemastils zusammen, so daß auch die Wahl der Hintergrundfarbe eher von einer künstlerischen Absicht geleitet, als von der Not veranlaßt wurde. Es ist die unmittelbare Erbfolge des hellenistischen Emblemastils. Wir haben auf allen erhaltenen, im vorigen Kapitel besprochenen Denkmälern des Emblema feststellen können, daß deren Hintergrund keinen bildmäßigen Zweck hatte und schlechthin nur als Fläche für die gewählten Farbtöne gedacht und behandelt wurde, von der sich der spezifische Emblemafarbenakkord am wirksamsten abhob. Dieser helle Hintergrund, der an die schlichten Hintergründe der emblemaartigen pompejanischen Wandmalereien al fresco erinnert, stand in einem gewissen Gegensatz zu dem satten wohligen Blau, das von dem römischen opus tessellatum bevorzugt wurde. Dieser wundervoll prächtige Farbton war monumentaler, ernster und repräsentativer. Dies wirkte sich im frühchristlichen Mosaik in bewußter motivisch künstlerischer Synthese dahin aus, daß alle Hintergründe, deren Darstellungen ausschließlich oder wenigstens vorwiegend der spezifischen christlichen Thematik dienten, in jenem feierlichen Blau gehalten waren, während dort, wo die dekorativen Aufgaben umfangreich genug waren, um dem hellenistischen Realismus ein gewisses eigenes Feld einzuräumen, mit dem hellenistischen Farbkanon auch der helle Hintergrund erscheint. Es stimmt also nicht, wie man immer wirder lesen kann, daß ein sog. frühchristlicher Weißgrundstil das Anfängliche gewesen und von einem Blau- und späterhin Goldgrundstil abgelöst worden sei. Die Tatsache allein, daß der Hintergrund der Mosaiken in der Taufkapelle des Lateran, die gemeinhin als allererstes christliches Mosaik registriert werden, blauen, das Mausoleum der Konstantina, das jüngere Werk aber weißen Grund aufweist, räumt mit dieser unmöglichen Systematisierung und völlig ungeschichtlichen Behauptung auf. Gerade der blaue Grund auf dem Lateranmosaik klärt das Hintergrundproblem restlos. Wie die verschiedenen goldenen Kreuze auf dem Akanthusgrund zeigen, sollte hier lediglich die christliche Thematik zum Ausdruck kommen. Aus irgendeinem Grunde konnte dies nicht mit figürlicher Darstellung, sondern vielmehr nur mit dem klassisch gestalteten Akanthus geschehen. Und um keinen Zweifel über die Absichten zu lassen, wurden nicht bloß die christlichen Symbole eingefügt, sondern auch der blaue, für die spezifisch christliche Repräsentation authentische Hintergrund beigezogen, obwohl für das rein dekorative Element des Naturmotivs eine zwangsläufige Wahl des Blau nicht gegeben war. Wir werden diesen grundsätzlichen Erwägungen der frühchristlichen Mosaikkünstler, die wiederholt zu Kompromissen führen mußten, noch öfter begegnen, obwohl naturgemäß das auf längere Sicht folgerichtige Ergebnis des Problems der festliche blaue Hintergrund war. Man mag sich wundern, daß das Christentum in seinen Heiligtümern profane Szenen und Formen überhaupt zugelassen hat, um so mehr als die Mosaiken doch einen besonders offiziellen, religiös demonstrierenden Charakter und Auftrag hatten. Tatsächlich haben von Anfang an prominente Männer strenger Observanz mit Bedenken

und Tadel nicht zurückgehalten. Motive und Szenen, die sich auf den Wein und den Weinbau bezogen, konnten naturgemäß keinen ernsten Anstoß bilden. Denn die Beziehung des Gewächses der Rebe auf das Hl. Abendmahl, gar die Selbstbezeichnung des Herrn: „Ich bin der Weinstock . . .“ waren eine vollständige Existenzbegründung. Und was die reiche Beiziehung der Tiere betrifft, so war eine stattliche Reihe von ihnen mit den heiligen Geheimnissen in unmittelbarer Symbolik verknüpft und die übrigen konnten in irgendeiner Weise Allegorien verkörpern. Bedenklicher stand es mit den sehr reichlichen Reminiszenzen aus den hellenistisch-römischen Fisch- und Jagdszenen, an denen bereits Bischof Nilus um 400 Ärgernis nahm. Ein ausgesprochen feindseliger Geist erhob sich indes niemals gegen ein im ganzen toleriertes Zusammenwohnen von christlichem Inhalt und harmlos antiken, dekorativ gewerteten Motiven. Das lag eben in der durchaus unpolemischen, ja alles Problematische ausschließenden naiven Genrestimmung der hellenistischen Malerei, die von jeder geschichtlichen und weltanschaulichen Motivik bewußt Abstand genommen hat.

Dies alles waren keine aufregenden Dinge, jedenfalls gering gegenüber den großen Auseinandersetzungen, die sich für den frühchristlichen Künstler des Mosaiks angesichts der großen Flächen und der dadurch entstehenden Fragen der Raumillusionen ergeben mußten. In mehr als einem Fall hat die höfische Repräsentation, die jetzt eine christliche war, entscheidend eingegriffen, wie wir im einzelnen sehen werden.

Die Tradition im Werkstoff und besonders auch Werkarbeit war ja einfach und hatte niemals Probleme. Was der pavimentarius vorbereitet und entwickelt hatte, war virtuos und schon für den Meister des Emblema mehr als selbstverständlich. Besser hätte es auch das christliche Mosaik später nicht schaffen können. Die Rezepte für die besten Mörtelmischungen vererbten und erhielten sich naturgemäß durch Jahrhunderte, ebenso wie die erprobtesten handwerklichen Erfahrungen und Routinen. Wilpert stellt auf Grund seiner Untersuchungen an den frühchristlichen Mosaiken dazu noch folgendes fest: „Der Mörtel, der die rohe Ziegelmauerwand der christlichen Mosaiken überzog, zeigte an der mit einem Reibeisen abgeriebenen Oberfläche die Konturen der Gegenstände und Figuren des Mosaiks, die mit dem Pinsel in Rotbraun aufgemalt waren. Auf dieser sorgfältig vorbereiteten Fläche begann der Mosaist die Ausführung seines Werkes. Er trug den für die Mosaikwürfelchen bestimmten Bindemörtel in eineinhalb bis zwei Zentimeter Tiefe auf, in einem scharf begrenzten Teil der obengenannten Rotbraunzeichnung, und zwar gerade soviel, als er an einem Tage bewältigen konnte, vermerkte sich darauf den Gang der Fugenführung und setzte dann in unmittelbarem Verfahren die verschiedenen farbigen Würfelchen der von der Skizze verlangten Skala ein. Über Nacht trocknete dieser Teil der Arbeit fest und hart, so daß er am nächsten Tag in derselben Weise weiterfahren konnte und so fort, bis das ganze Werk vollendet war.“ Die Fugen⊙, d. h. die zwischen den einzelnen Würfelchen liegenden Mörtellinien konnte man breiter und enger führen, machte sie teils bündig mit den Würfelchen, teils – und das war das Gewöhnliche – führte man sie nicht ganz bis zur Oberfläche. Man ließ sie meist in der Naturfarbe des Mörtels. Wollte man ganz besondere Wirkungen, so bestrich man sie und dann fast ausnahmslos mit Rot. Die Vorarbeit, die allem Mosaik vorausging, war also nichts mehr und nichts weniger als ein Gemälde al fresco auf die untere Mörtelschicht. Konnte man aus irgendeinem Grund nicht sofort an die sich daran schließende Arbeit



Vereitelte Steinigung des Moses, Josue und Kaleb, S. Maria Maggiore, Rom (Glasmosaik: 352–366 n. Chr.). Faksimile: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.

der Ausführung des Mosaikbelags auf diesem Fresko schreiten, so hatte man die Wände wenigstens mit einem wenn vielleicht auch nur flüchtig skizzierenden, grundierenden (Fresko-)Gemälde bedeckt und konnte die notgedrungene Hinausschiebung eher verschmerzen, als wenn die nackten Wände mit ihrem Rohverputz in die heiligen Räume gestarrt hätten. Diesen Tatbestand kann man wiederholt an schadhaft gewordenen Mosaiken beobachten. Sehr deutlich zeigt dies z. B. die Szene des Opfers des Melchisedek in der Basilika S. Maria Maggiore zu Rom, bei der man bereits auf der Abbildung des Mosaiks in Wilperts bekanntem Monumentalwerk (Tafel 8, 89) die auf dem Untermörtel laufende Spur der Grundierung genau erkennen kann. Und Blanchet stellt fest, daß in Ravenna anläßlich von Restaurierungen auf dem Untermörtel Reste von Malereien al fresco gefunden worden seien, die einst dem Mosaiker als Spur für die Konturen und Farben gedient haben. Schließlich bemerkt Marg. v. Berchem, die als erste die schon erwähnten Mosaiken in der Großen Moschee zu Damaskus untersucht hat, daß die Konturen des Mosaiks auf dem Untermörtel noch heute deutlich erkennbar seien.

Das Mausoleum der Konstantina war von Anfang an nur als Grablege (Kirche wurde es beträchtlich später) beabsichtigt, allerdings für eine Christin; es war kein offizieller christlicher Bau. Daraus erklärt sich sein Schmuck, der breite Auftrag antiker Illustration, die zur christlichen Thematik nicht im Verhältnis blieb und auch diese sowohl in den Nischenmosaiken wie in den Kuppelfeldern sehr beeinflußt hat. Um so überraschender muß es wirken, daß gleich in den ersten rein kirchlichen Bauten eine glatte und überzeugende Auseinandersetzung stattgefunden hat, die vielleicht noch nicht ganz organische Lösung war, aber immerhin eine außerordentlich kluge Abwägung zwischen Überkommenem und grundsätzlich Neuem, ebenso wie eine künstlerisch klare und eindeutige Synthese. Das Bauwerk, in dem sich dieses Ergebnis erstmals zeigte, war die Taufkapelle in Neapel, die man mit besten Gründen auf die Zeit um 360 ansetzt. Auf den ersten Blick macht die Komposition und Motivik des Mosaikbestandes einen rein christlichen Eindruck. Das dem antiken Formen- und Illustrationsschatz entnommene Beiwerk, etwa ein Fünftel des Gesamten will und kann sich als etwas Eigenes wohl sehen lassen, ist aber organisch völlig eingeordnet. Seine Hauptaufgabe ist, die zu einer großen Komposition vereinigten Kreise, Segmente, Felder möglichst sinnfällig, reich und angenehm zu gliedern und zu umrahmen. Dies wird noch dadurch unterstrichen, daß die Hintergründe dieser antiken Muster in Gold gehalten sind, was bei deren breiten und langen Flächen besonders deutlich in Sicht fällt. Dies vor allem in dem um den Mittelkreis der Kuppel, der das Monogramm Christi auf blauem Sterngrund enthält, laufenden konzentrischen breiten Band und in den acht die Felder des Achtecks, in das der Mittelkreis übergeht, teilenden Füllungen. Dort sehen wir einen symmetrisch gehaltenen Kranz von Vögeln, die ihre ursprüngliche Motivik aus dem Taubenmosaik nicht verleugnen können; hier aber begegnen wir jenen breiten Früchte- und Blattgewinden, die für uns alte Bekannte aus den pavimenta- und Emblemarahmungen und -teilungen sind. Aber auch das Farbmäßige scheint plötzlich anders geworden zu sein, als wir aus dem Mausoleum in Erinnerung haben. Die Farben der Taufkapelle sind satter, leuchtender, vollwertiger und kontrastreicher. Das unbestimmte Rotbraun des Emblema- und damit Mausoleumstils z. B. hat einem satten vollen Rot Platz gemacht, allerdings mehr bei figürlichen Darstellungen. Und noch etwas scheint sich modifiziert zu haben, nämlich die

schärfere Hervorkehrung der Eigenart des opus tessellatum, die zwar ebenfalls üppigere Farben, aber in möglichst reicher Verwendung der Virecks-tessellae mit deren parallelen Fugenführungen kennt. Das, alles zu allem addiert, ergibt den Schluß, daß sich die christliche Ausdeutung und Verwendung des Mosaiks viel stärker von der Werkarbeit, dem Kolorismus und Stil der spezifisch römischen Richtung des opus musivum leiten ließ. Das größte Interesse erregen natürlich die figürlichen Probleme. In Rasse, Typ, Haltung und Gewandung sind es Römer, wie sie der Künstler tagtäglich auf der Straße sah. Die Samariterin, die in einem der acht Felder in der Taufkapelle zu Neapel dargestellt ist, erscheint als würdige römische Matrone. Die Apostel haben den Typ von römischen Rittern und Senatoren, während die Wasserträger am Jakobsbrunnen in ihren grünen Tuniken wie römische Sklaven wirken. Am meisten fällt, wie gesagt, die römische gravitas, der feierliche Stil, die magistratisch ernste Haltung der in Rang, Heiligkeit und Verehrungswürdigkeit Prominenten auf. Sie zieht sich gegenüber allem, was im Daneben dargestellt ist, sofort auf eine vornehme Zurückhaltung in den Farben zurück. Die Töne werden stumpfer und gebrochener. Der Leser vermag dies an dem Apostel zu erkennen, der auf Farbtafel I abgebildet ist. Vgl. auch die Abbildungen von den Mosaiken der Taufkapelle und den übrigen frühchristlichen Mosaiken in Wilperts bekanntem Monumentalwerk.

Den vollen Sieg der leuchtend farbigen, auf die römische Tradition zurückgehenden Konzeption bedeutet der außerordentlich wertvolle Bestand der Mosaiken in der römischen Basilika S a n t a M a r i a M a g g i o r e. Ihr hauptsächlicher Teil befindet sich auf den Hochwänden des Mittelschiffs und stammt aus der Zeit des Papstes Liberius (352—366), während die anderen auf dem Triumphbogen von Papst Sixtus (432—440) veranlaßt worden sind. Daß es sich hier wie dort um künstlerisch und religiös hochbedeutende Werke handle, hatte man Jahrhunderte lang in dauerndem Bewußtsein. Aber eine genaue Kenntnis von dieser wichtigen Angelegenheit, sozusagen von Auge zu Auge, konnte man sich nie recht verschaffen. Denn die Mosaiken sind in einer so schwindelnden Höhe angebracht, daß eine genaue Betrachtung nur mit gefährlichen Hilfsmitteln, Aufbauten auf Traggeräten, Schwebekörben usw. möglich war. Erst Joseph Wilpert hat sie in seinem schon wiederholt erwähnten Prachtwerk endgültig der genauen Erkenntnis erschlossen. Der auf 42 Felder berechnete Zyklus im Mittelschiff enthielt eine große Anzahl von alttestamentlichen Szenen, die von dem Opfer des Melchisedech ihren Ausgang nehmen und bis zur Schlacht Josuas, in der „Sonne und Mond stille standen“, führen (siehe die Farbtafel II).

Mit diesen Werken ist der Vorgang und Charakter des antiken Mosaiks christianisiert. Alles, was das Emblema und das pavimentum geleistet hatten und überhaupt zu leisten imstande waren, ist zu einem gemeinsamen neuen dritten Hauptstück Mosaik, nämlich dem *christlichen Mosaik* zusammengeflossen. Der einseitige griechische Illusionismus, diese Freude an der Darstellung irgendwelchen Motivs, selbst eines widerwärtigen, um seiner selbst willen, ist dem römischen Ethos gewichen und dieses dadurch in die christliche Kunst eingegangen. Darum war es den christlichen Mosaikern ein Leichtes oder fast Selbstverständliches, daß sie den ganzen Inhalt der christlichen Weltanschauung in ausschließlich römischem Gewand zur Darstellung brachten, ohne auch nur den geringsten Versuch zu machen, etwas von dem herrschenden Zeitstil abzuziehen. Maria ist in allen Szenen eine in prächtigstem Staat gekleidete römische Prinzessin. Ja die

Braut des Moses steht bei ihrer Vermählung im Äußeren einer römischen Prinzessin kaum etwas nach. Moses und alle heilsgeschichtlich bedeutende Männer des Alten und Neuen Testaments sind naturgemäß mindestens Senatoren, biblische Kämpfer mit der gleichen Selbstverständlichkeit römische Legionare. Manchmal deutete dies den tieferen Sinn christlicher Anschauungen geradezu um. Denn der schlichte Charakter der Dinge von Bethlehem und Nazareth vertrug sich nur sehr schwer mit den glanzvollen königlichen Attributen und Symbolen, an denen die Mosaiken von S. Maria Maggiore überfließen, und die bereits bei der Darstellung des göttlichen Kindes, das die fürstliche tunica und das pallium trägt, beginnen. Hier liegt nicht einfach ein „natürliches und bequemes Schlüpfen in das Zeitgewand" vor, sondern eine viel tiefere und planmäßige Absicht: Der Inhalt der „neuen römischen", d. h. offiziell christlichen Religion sollte als ein in Wirklichkeit königliches, über die ehedem weltgeschichtliche Größe des cäsarischen Roms hinausgehendes, höchstes Weltereignis dargetan werden. Nichts beweist dies mehr, als die Darstellung der antiken Personifikation Roms, als sitzender goldener Gestalt, auf dem Giebelfeld des Tempels, der den jerusalemischen Tempel darstellen soll (siehe bei Wilpert, Tafel 57—60). Wilpert erklärt dies für eine „Gelegenheit, die der Künstler benützt, um seiner Vaterlandsliebe Ausdruck zu verleihen". Die Absicht des Mosaikers, d. h. der offiziellen Kirche — denn dieser brachte ja nicht seine, sondern die Vorlagen des Papstes Liberius zur Ausführung — war, die weltpolitische Idee des, wie immer betont werden muß, nunmehr souveränen und kaiserlich offiziellen Christentums darzustellen, die aus der bisherigen Konstruktion des von Rom beherrschten orbis antiquus entstanden, jetzt aber im Format entscheidend darüber hinausgewachsen war. Aus verschiedenen, in diesem Zusammenhang unwesentlichen Gründen wird behauptet, die Vorlagen für die Mosaiken von S. Maria Maggiore seien eigentlich nicht spezifische Werkskizzen gewesen, sondern eine Art Miniaturen für eine Bibelillustration. Dies gehe schon aus der ganz unorganischen Verbindung der reichen Goldsmaltenflächen mit den übrigen Farben hervor. Damit ist gleich eines der neuen Probleme des christlichen Mosaiks in die kritische Beleuchtung gerückt. Was bedeuten diese Goldhintergründe, wenn sie kein unmittelbares Kunstvorhaben sind, sondern erst hinterher in die Werkarbeit hinein komponiert wurden, als man zur Ausführung schritt? Goldenen Grund, d. h. ein opus tessellatum mit Goldsmalten, beobachteten wir bisher nur auf Bindungen von christlichem Stoff und antik empfundenem Dekor in einer organisch zusammenhängenden Komposition. Der Goldgrund war in einem solchen Fall dem Dekor und Beiwerk vorbehalten, während die christliche Thematik blauen Grund hatte. Man hat Berechtigung zu der Annahme, daß der goldene Grund, von dem sich die antiken Motive: Früchte, Kränze, Blumenkörbe, Girlanden, Tierszenen usw. abhoben, in den großen Gemeinschaftsbauten des dritten Jahrhunderts n. Chr. herrschende Sitte war und als Ganzes in das christliche Mosaik übernommen wurde. Wo die genannte Kombination in Anwendung kam, war alles in fester Synthese und darum ohne weiteres klar. Wo aber die christliche Thematik in solcher absoluten Ausschließlichkeit herrschte, wie in S. Maria Maggiore, da türmt sich die Frage nach dem seltsamen oder wenigstens seltsam empfundenen Grund zu Schwierigkeiten für die Erklärung! Diese können allerdings nicht entstehen, wenn wir uns dessen bewußt bleiben, was wir während der ganzen Entwicklung des Mosaiks beobachten konnten und mußten, daß nämlich das Mosaik an Wand, Säulen, Gewölben und ähnlichem nicht bloß durch

seine Zeichnung und Koloristik schlechthin wirken wollte, sondern Luxus, Repräsentation, gehobener Lebens- und Kulturstandard war. Als es im Lauf der mittleren Kaiserzeit gelungen war, Goldsmalten herzustellen und dadurch die bisherigen Töne um „Gold" zu vermehren, war Gold nicht etwa eine weitere Farbe, etwa der Verwandtschaft Gelb, sondern ein über allen Farben stehender und allen Farben gemeinsam zugute kommender festlicher Ton. Sein strahlendes Feuer sollte alles verklären und nur in besonderen Fällen der repräsentativen Hebung wirklich fürstlicher Galatrachten dienen.

Die Koloristik von S. Maria Maggiore war, wie schon erwähnt, höchster Triumph der malerischen Wirkung. Die einzelnen Farben haben ihre sattesten und leuchtendsten Akzente. Es gibt da ein Grün, das in seinem gelblichen Vibrieren an die Pracht des ersten Frühlingsgrüns erinnert. Ebenso sind lebhaftes Vollrot, ein blitzendes Gelb, die herrlichsten Blau Rufer im Streit dieser blendenden Farbwettkämpfe. Es steht so sehr alles auf Farbe, daß der Mosaiker Gegenstände, die er in einer bestimmten Farbe begonnen hat, plötzlich ganz unbegründet in einer anderen weiterführt, bloß um einen faszinierenden Farbeneffekt zu schaffen. Dieser Lebhaftigkeit im Farbbild entspricht die ungemein reiche Bewegung in allen Szenen, die nur einigermaßen eine naturalistische Lebendigkeit oder gar dramatische Aufgeregtheit (Schlachten, Pharaos Untergang im Roten Meer) ermöglichen. Wo ist der ruhende optische Pol für diese repräsentative Feierlichkeit? Vielleicht der traditionelle blaue Hintergrund? Blau ist ja selbst Mitstreiter! Hier konnte nur Gold helfen, nicht ganz aus eigener Ästhetik und zwingender Kraft der Überzeugung, sondern aus dem Gefühl der Gewohnheit, das man mit dem goldenen Ton, der ruhigen Manifestation des Feierlichen verband. Kam noch dazu, daß die Mosaiken von S. Maria Maggiore dazu bestimmt, fast könnte man sagen verurteilt waren, aus außerordentlicher Höhe herab wirksam zu sein, was auch nicht gerade die geeignetste Vorbedingung für günstige Sicht der Farben war. Wie verhält sich nun die Angelegenheit um die nun einmal hinterher, aber aus offensichtlich starken Gründen gewählte Idee der goldenen Gründe? Daß sie original sind und nicht erst hinterher, etwa bei Restaurierungen hinzukamen, sei nur deswegen bemerkt, weil verschiedentlich derartige absurde Meinungen laut geworden sind. Sie erfassen jeweils nur einen Teil der Gesamtfläche. Einige und zwar hervorragend repräsentative Szenen, wie das Opfer des Melchisedech, das so wichtige Vorbild für die Eucharistie, ferner die höfische Szene, wie die Pharaonentochter umgeben von ihrem Gefolge die Vorführung des jungen Moses entgegennimmt, die schon durch das reiche Gold der Prachtgewänder heraussticht, und auch die feierliche Verehelichung des Moses haben das ausgebildete Schema: Der Goldgrund wird in beträchtlicher Höhe lineal scharf über das ganze Feld gezogen und ebenso feierlich nach unten festgelegt, wo sechs Querzeilen in gelbem opus tessellatum den Übergang zum grünen Rasen bilden. Auf anderen Feldern sind die Goldflächen geringer, zum Teil nur schwache Streifen, mehr der Horizontkontur folgend und mehr eingestreut als linear eingezogen. Gegenstände aus der Natur, Bäume, Tiere, insbesondere weidende Schafe haben stets möglichst viel Goldgrund, wohl eine spezifische Erinnerung an die antike Praxis des hierfür gültigen Goldgrundes. Es darf aber schon hier angemerkt werden, daß dies nicht etwa geschah, um die Naturfarbe, z. B. das Grün der Bäume, zu sichern. Denn deren Farbe war rein malerischer Überlegung anheimgestellt. Es durfte an Farbe gewählt werden, was gerade zur erstrebten Kombination paßte. Bei der Darstellung der Schlacht von Raphidim zieht

sich ein breiter welliger Goldstreifen über das Gebirge des Hintergrundes. Dieser hat eine topographische Aufgabe zu erfüllen. Er soll die so bezeichnende Talsohle ausdeuten. Nur ganz wenige Szenen, meistens die unteren, entbehren des Goldgrundes und geben dann ein Bild, wie die Vorlagen des Papstes Liberius, denen der Mosaiker zu folgen hatte, ursprünglich ausgesehen haben, als sie, für die Bibelillustration bestimmt, noch nicht von der Absicht eines Goldgrundes alteriert waren. Es entsteht naturgemäß sofort die Frage: Warum ist nicht gleich der ganze Hintergrund mit Goldsmalten ausgeführt worden? Dazu hätte man Horizont, Landschaft, aber auch Fußboden ebenfalls in goldenem Ton halten müssen, d. h. praktisch auf dies alles verzichten. Dies wäre dem malerischen Impressionismus, überhaupt der ganzen Konzeption der Mosaiken zuwidergelaufen. So kam der Mosaiker zu dem schon in früherer Zeit des Mosaikstils geübten Ausweg, zwischen realem und idealem Hintergrund in etwas zu scheiden. Zu den wichtigsten Notwendigkeiten des realen Hintergrundes gehört vor allem das Firmament, das je nach seiner Beschaffenheit und seiner von der jeweiligen Landschaft bestimmten Kontur unerläßlicher Bestandteil der sich vor ihm abspielenden Szenen war; ebenso wichtig war dann der tatsächliche Fußboden, auf dem sich das Entscheidende tat. Diese beiden Sichten nach oben und nach unten konnten alles für die jeweilige Szene charakteristische Örtliche völlig klarstellen. Das eigentliche Leben und Geschehen, vor allem der handelnde Mensch mit seinen psychologischen, nach außen projizierten seelischen Kräften und Aktionen war zwischen Über- und Untergrund, also sozusagen in der Luft, und im nicht näher zu klärenden idealen Raum. Dabei ist die Erinnerung an die neutralen Hintergründe der pompejanischen Malereien al fresco und im Emblema wichtig. Man erinnere sich beispielsweise nochmals des Vergil-Emblema. Dies alles ergab in seiner Gesamtheit für die Mosaiken in S. Maria Maggiore den in höchste Kraft und Feierlichkeit gehobenen Hintergrund in Gold, vor dem sich die religiösen Begebenheiten und Geheimnisse in festlicher Gestimmtheit abwickelten, auf alle künstlerischen Ausdrucksmittel wie Farben, Komposition, Zeichnung jenen überirdischen Glanz streuend, der sich für die Wohnung des Höchsten und den Versammlungsort der Gläubigen ziemte. Von ihm strahlte ein verklärender Schimmer, auch wenn die Mosaiken in kaum mehr unterscheidbarer Höhe ihre Wirkung zu tun bestimmt waren. Ohne jeglichen Goldgrund wäre auf solcher Distanz die vom Mosaiker von vornherein erstrebte und durchaus real abschätzbare Wirkung nicht erreicht worden. Diese gesamten Erwägungen allein dürften für die Einführung der Goldgründe entscheidend gewesen sein, als feststand, daß die Vorlagen des Papstes Liberius gleichzeitig für eine Bibelillustration wie für Hochschiffmosaiken benützt werden sollten. Die Bibelillustration brauchte keine irgendwie geartete Hilfsstellung von Goldton, der Mosaiker aber hatte ihn unbedingt nötig aus Tradition, aus Gefühl für die repräsentative Kraft des Mosaiks, aus der zwingenden Not, die Ästhetik seiner Farben von so hohem Standort aus zur Wirkung zu führen — und darum fügte er die Goldgründe ein, was wie jede nachträgliche Einfügung etwas Unorganisches, Uneinheitliches und vereinzelt auch Unstimmiges zur Folge hatte.

Wir haben das Problem dieser Goldgründe auf den Hochschiffmosaiken von S. Maria Maggiore deswegen so eingehend behandelt, weil es wie kaum etwas anderes in so hervorragendem Maß darzutun vermag, daß das Mosaik nicht eine einseitige Stilangelegenheit ist, wie etwa Miniatur oder Goldschmiedekunst oder sonst etwas, sondern daß es durch

seinen erhabenen Zweck, Repräsentation höchsten Formats zu sein, eine besondere, d. h. selbständige Kunstangelegenheit mit eigenen Gesetzen ist, und daß diese nicht immer mit den allgemeinen Stilentwicklungen der Zeit übereinzustimmen brauchen.

Der abstrakte Kunstwert der geschilderten Mosaiken wird sehr verschieden beurteilt, zum Teil sehr streng und abfällig. Meines Erachtens ist er aus dem vielgliedrigen Zusammenhang des Ganzen überhaupt nicht zu lösen und nicht wie ein herausgeschälter Kern in seinem Endwert abzuschätzen. Was in allererster Linie überzeugt und mitreißt, ist der frische, lebenswahre Drang, alles in vollstem Fluß und unmittelbarster Naturwahrheit zu halten, die durch und durch gläubige Durchdrungenheit von dem hohen überirdischen allegorischen und mystischen Wert des darzustellenden Ereignisses, für die alle Wiedergabe sowieso nur Stückwerk ist, für den man den felsenfesten Glauben schlechthin hat oder nicht hat. Aus dieser Kraft der Intuition des jeweiligen Ereignisses wäre der Mosaiker von S. Maria Maggiore ganz von selbst zum Impressionisten geworden, zum Schilderer der ungeheuren Aktivität des jeweiligen, für den Christen in ihm stets großen Augenblicks, wenn nicht damals der Hang zum Impressionismus überhaupt schon im Zuge gewesen wäre. Es ist geradezu meisterhaft und braucht keinen Vergleich mit den Werken heutiger Malerei zu scheuen, wie der Meister unserer Mosaiken die Farben für den Horizont, für das Freilicht, für den Äther zu kombinieren versteht und sie dadurch zu den besten Interpreten der Handlung macht. Die in die Gesichter eingestreuten paar roten Smalten, die auch sonstwie Fleischteile konturieren, lassen selbst für die weiten Höhenentfernungen den bestrickenden Ausdruck der Gesichter erkennen und zeigen die psychologischen Akzente, die sie jeweils versinnbilden sollen. Auch die scharfen Kontraste von schwarz und weiß für Pupille und Augapfel sind wie alles in der Auffassung des Mosaikers monumental und für Entfernung konzipiert. Wilpert hält es für wichtig darauf hinzuweisen, daß die Meister der Mosaiken von S. Maria Maggiore keine Griechen gewesen seien. Denn diese hätten immer signiert, während die Mosaiken nirgends Spuren einer Signatur aufgewiesen hatten. Die Emblemakunst der pompejanischen Zeit ist sicher durchweg griechische Arbeit. Aber signiert ist nur eine einzige Arbeit. Die Meinung Wilperts dürfte aber — wie sich des näheren zeigen wird — aus einem anderen wesentlicheren Grund richtig sein. Wenn auch die griechische und römische Eigenart, wie sie sich in der Kunst der Kaiserzeit ausgeprägt hat, gegen Beginn der legitimen christlichen Ära sich mehr und mehr genähert haben, so blieben doch die Gegenpole noch lange am Werk. Die griechische Tradition z. B. sahen wir noch im Grabmal der Konstantina.

Schon die Komposition der Hochschiffmosaiken ist eine rein horizontale, bei der sich Szene an Szene reiht. Ganz besonders aber ist dies auf den Mosaiken des Triumphbogens, dem Werk des Papstes Sixtus, der Fall, die eine rein zeilenmäßige ist, bei der sich in arkadischer Form Szene an Szene reiht, wie auf der Papierzeile Wort an Wort. Auf fünf Zeilen ist der darzustellende Stoff der Mosaiken des Bogens aufgeteilt. Trotzdem die Figuren lebensgroß sind, macht doch alles den gedrängten Eindruck, wie auf den genannten Säulen und antiken Triumphtoren, die ihre Zeilen bis in die höchsten Höhen weiterführen ohne Rücksicht auf Sicht und Erkenntnismöglichkeit. Das Motiv der Mosaiken des Triumphbogens ist ein Ereignis höchster Aktualität und Demonstration: Der Beschluß des Konzils von Ephesus (431) gegen Nestorius und damit die Entscheidung für die Lehre, daß Maria nicht bloß Mutter des historischen Menschen in Christus, sondern

wirklich Gottesgebärerin sei, hatte naturgemäß nicht nur lehrhaft dogmatische Bedeutung, sondern war für die spezifische Sicht des Mosaikers Anlaß repräsentativer Manifestation. Darum ist hier, im Gegensatz zu den Hochschiffmosaiken der Goldgrund gleich von vornherein in die Vorlage konzipiert. Unter mächtigen Bogen (Motiv aus den Basiliken, Theatern usw.) stehen die handelnden Persönlichkeiten vor dem Goldgrund; in der äußeren Komposition an die Sarkophagwände erinnernd, die auch in Feierlichkeit sprechen wollten. Daß gerade hier Maria in allen äußeren Attributen als Königin dargestellt worden ist, mochte sich für ein Thema besonders empfehlen, bei dem die ihr bestrittene Würde als Gottesgebärerin durch den Spruch des Konzils urbi et orbi bezeugt worden ist.

Die bisher betrachteten drei Hauptarten des ersten christlichen Mosaiks sind, wie wir sahen, insgemein unmittelbare Fortsetzungen des antiken Mosaiks — unsere Begleiter aus der Antike konnten dies nochmals in allen Einzelheiten bezeugen —, weisen aber unter sich verschiedene kunstgeschichtliche Abstammungen und Reihen auf, die auch in der Folgezeit sichtbar werden und darum genauer geklärt, wie stets festgehalten werden müssen. Wir haben beim Alexander-Emblema darauf hingewiesen, daß außer diesem kein weiteres geschichtliches Motiv aus der alexandrinisch-hellenistischen Kunst überliefert und wohl auch tatsächlich keines geschaffen worden ist. Das große Feld der griechischen Kunst war das Reich der Phantasie mit ihren wirklich unerschöpflichen Anregungen und Stoffen aus der Götter- und Sagenwelt, aus der Symbolik und Allegorik der Natur. Als geschichtsähnliche Stoffe konnten höchstens die dramatischen Szenen aus den Heroenkämpfen auf den Tempel- und Altarfriesen betrachtet werden und diese gaben für die viel realistischeren Römer Inspirationen zu den geschichtlichen Darstellungen auf den Triumphbögen und großen Säulen wie der Trajanssäule. Diese aber waren die unmittelbaren Vorgänge für die Darstellungen auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore, denen diese sogar in der eng gedrängten Zeilenkomposition folgten. Wenn wir auf dem Alexander-Emblema auf die breite, rein horizontale, dicht massierte Komposition aufmerksam machten, so ist diese mit der eben skizzierten Zeilenkomposition zwar aufs engste verwandt. Aber die Zusammenhänge sind nicht unmittelbar sondern mittelbar aus einer dritten gemeinsamen Quelle geflossen, nämlich den schon genannten Zeilenkompositionen auf den hellenisch-hellenistischen Tempel- und Altarfriesen. Dem bereits erwähnten französischen Mosaikschriftsteller Blanchet ist aufgefallen, daß „die Schlacht Josuas im Tal Gabaon auf einer der Hochschiffmosaiken in S. Maria Maggiore an das Alexandermosaik erinnert, obwohl man nicht annehmen kann, daß die Mosaisten des 5. Jahrhunderts das hellenistische Mosaikemblema, das unter der Asche des Vesuv schlummerte, gekannt haben". Dieses Emblema war im antiken Italien sicher nicht die einzige Kopie des so berühmten alexandrinischen Originalgemäldes. Aber wenn auch den Mosaiken von S. Maria Maggiore keine derartige Kopie zu Gesicht gekommen sein sollte, so war ihnen deren Stil und Geist aus der kaiserlichen Monumentalskulptur, an der sie tagtäglich vorübergingen, bekannt. Die Beobachtung Blanchets ist trotzdem richtig und ein klares Gefühl für die engen Zusammenhänge des naturalistisch dramatischen, impressionistischen Stils der Mosaiken von S. Maria Maggiore mit der Kunst, die auf die griechischen sakralen Plastiken und auf die, in der griechischen Malerei vielleicht gerade noch in dem Alexander-Emblema zum Ausdruck gebrachte Stilistik zurückgeht, in der römischen historischen Plastik der Kaiserzeit

aber ihre charakteristische Sprache gefunden hat. Betrachten wir nun diesem allem gegenüber das Vergil-Emblema, so stehen wir vor einem ganz anderen stilistischen Wollen. Die realistisch dramatische, bis ins Exaltierte gesteigerte Bewegung der historischen Werke und besonders auch der Mosaiken in S. Maria Maggiore ist auf diesem Emblema einer feierlichen Ruhe und monumentalen Stilistik gewichen, die natürlich nicht allein aus dem Thema zu erklären ist. Diese Beobachtung hat den bekannten Forscher der orientalischen Kunst, Swarzenski, zu der Feststellung veranlaßt, daß sich auf dem Gebiet der Buchillustration am Ausgang der Antike eine große Stilscheidung vollzogen habe und zwar in eine mehr ideale, streng stilisierte und eine malerisch dramatische Richtung. Diese Scheidung blieb durch das ganze Mittelalter und hat, wie ich in meinem „Handbuch der Glasmalerei" dargelegt habe, die Glasmalerei in ihrem ersten goldenen Zeitalter des 11.—13. Jahrhunderts entscheidend beeinflußt. Wie diese realistisch dramatische Richtung der römischen historischen Skulptur bzw. der Mosaiken von S. Maria Maggiore eine Auswirkung des Stils der griechischen Friesskulptur ist, so hat der streng zeichnerische Stil ebenfalls in der griechischen Kunst eine Wurzel, nämlich in der Metopengestaltung des griechischen Tempels. Auch hier war die Raumfrage ein derart festgelegtes Verhältnis, daß die Komposition und darum auch Stilistik entscheidend von ihr beeinflußt wurde. Im Gegensatz zum horizontalen Daseinsprinzip des Frieses herrschte auf der Metope die Vertikale, was naturgemäß auf Bevorzugung personenärmster Darstellungen drängte. Auch dafür hatte die kaiserliche und frühchristliche Künstlergeneration genügend Beobachtungsmaterial im Land (Agrigent, Selinunt usw.!) und die pompejanischen Wandgemälde geben hinreichend Beweise, wie dieses stilisierende vertikale Element bereits in der frühen Periode der hellenistischen Malerei begriffen worden ist. Wir weisen z. B. nur auf die mehr als klassische Ruhe des Motivs hin, das auf dem aus Pompei stammenden Freskogemälde: Der verwundete Äneas auffällig ist. Dieses Thema hätte zu einer realistisch dramatischen Darstellung geradezu aufreizen müssen, wenn eben nicht schon das Gegengewicht des statuarisch stilisierenden Elements am Werk gewesen wäre. Man vergleiche damit unsere Emblemaabbildungen der „Komischen Szene vom Theater" und der Philosophen. Sie zeigen wie gründlich sich der römische Geist bis zur Entstehung des Vergil-Emblema in die monumentale Strenge der vertikalen Komposition und Stilistik gegenüber der naturalistisch dramatischen Illusion versteift hat. Daß dieser „römische Geist" dem „christlichen Geist" besonders nahegekommen sein muß, ist verständlich. Denn hätte es sonst noch etwas geben können, mit dem man die statuarische Größe der christlichen höchsten und allerhöchsten Gestalten: Christi, Mariae, der Apostel, der Martyrer und Heiligen so überirdisch bedeutend hätte darstellen können wie die Errungenschaft dieser vertikalen, strengsten Stilisierung? Der Meister von S. Ambrogio in Mailand hat in zwei seiner Heiligenmosaiken die letzten Konsequenzen gezogen: Die Gewandfalten dieser statuarischen vor das feierlichste Blau des Hintergrundes gestellten Heiligen kennen nur noch Längsparallelen im opus tessellatum bis auf ein paar lediglich notgedrungene Andeutungen der Ausbiegung des Ärmels.

Diese zwei künstlerischen aus rassenpsychologischem, höchsten Weltanschauungsernst entstandenen Konzeptionen wirken im äußeren Darstellungsstil durchaus als Gegensätze und sind darum bequeme Hilfsmittel einer kunsthistorischen Gliederung. Die innere künstlerische Inbrunst und insbesondere die verzehrende Glaubenskraft, von der die in



Kopf der hl. Pudenziana, S. Pudenziana, Rom (Glasmosaik: 402–417 n. Chr.). Faksimile: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.

beiden Richtungen schaffenden Meister gleichermaßen erfüllt waren, haben hier wie dort alles durchdrungen. Die feierliche statuarische Ruhe von S. Ambrogio, zu der bereits Neapel einen charakteristischen Vorgang darstellt, ist ebensowenig erstarrte Langweile, wie die Bewegtheit in S. Maria Maggiore lediglich Freude am Impressionismus um dessen selbst willen. Man braucht nur auf den künstlerisch oft ganz ausgezeichneten psychologischen Ausdruck in Aug' und Gesicht vieler Mosaikfiguren zu schauen, der in dieser Kunstgattung nicht gerade das Leichteste ist, um nachzufühlen, daß diese Worte tatsächliche Feststellungen sind.

Für unsere geschichtliche Registrierung der Entwicklungsreihen des Mosaiks sind diese kunstgeschichtlichen Zusammenhänge wichtige Orientierungen. Die dritte Gruppe, auf die oben hingewiesen wurde, ist anläßlich der Mosaiken im Grabmal der Konstantina bereits geklärt.

An den Kolorismus mit seinen lebhaften kontrastfreudigen Farben von S. Maria Maggiore erinnert übrigens das einzige aus der Antike erhaltene Wandmosaik, das den Gott Silvanus darstellt, aus Ostia stammt und heute in den päpstlichen Sammlungen aufbewahrt wird. Es dürfte Ende des dritten Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein und war auf die Wand einer eineinhalb Meter hohen Nische ausgelegt, deren Hintergrund aus azurfarbenen Smalten besteht. Nogara macht eine sehr genaue Farbangabe: Der Gott ist bärtig und ganz in römischer Tracht. Er hat einen aschgrauen breiten, mit einem dunkelblauen Rand eingesäumten Nimbus — weswegen das Mosaik fälschlich als auch christliches aufgeführt worden ist —, trägt die weiße Ärmeltunika mit den beiden schmalen Längs- und Querstreifen (angusti clavi) in leuchtendem Rot, grüne Schuhe und einen goldenen Mantel. Dieser einschichtige Silvanus könnte also gerade so gut wie in der Nische von Ostia auf der Wand von S. Maria Maggiore erscheinen und die Abstammung der dortigen Figuren von den, also gemeinsamen, Ahnen aller Welt dokumentieren.

In der Apsismuschel der Kirche S. Pudenziana in Rom ist ein Mosaik erhalten, das zwar leider in einem großen Teil spätere Restaurierungen aufweist, aber trotzdem von außerordentlicher Bedeutung ist. Denn es stellt in kompositioneller Beziehung die erste, wenn man so sagen darf, räumliche Großkonzeption des christlichen Mosaiks dar. Wir kennen dazu keine Vorstufen. Sie steht einfach fertig da. Man ist natürlich geneigt, auf die Antike zu verweisen, die sich auf dem Mosaik so stark zeige, daß man meinen könne, eine Szene im römischen Senat sei für die lebhaft naturgetreu gestalteten Apostel rechts und links von dem auf kurulischem Stuhl präsidierenden Christus Modell gestanden. Die Apostel hätten sowieso das römische Gewand mit angusti clavi, Pallium, Mantel. Und die beiden in antikem Kostüm und gestus nicht minder echten Matronen, deren eine (Farbtafel III) ein Meisterstück der christlichen Mosaikkünstler ist, trügen auch nicht dazu bei, den spezifisch römischen Charakter dieses Mosaiks zugunsten einer ausgesprochen christlichen Sicht geringer zu machen. Soviel steht zunächst einmal fest, daß in den Farben, die natürlich gleich wichtig sind wie die Zeichnung, die Meister von S. Pudenziana unmittelbare Adepten der Mosaiker von S. Maria Maggiore bzw. der gemeinsamen dritten Quelle sind. Die leuchtende Kraft der verschiedenen Gelb und Grün, insbesondere die impressionistische Farbmischung für das Freilicht des Horizonts würden dies allein schon erweisen. Für die sehr reichlichen Hallen und den ganzen Bauschematismus, der sich in breitem Band durch den Mittelring der Apsismuschel zieht und das

Himmlische Jerusalem versinnbilden soll, lassen sich genug Anhaltspunkte aufführen. Auch Einzelheiten, wie das mächtige kostbare Gemmenkreuz, die Evangelistensymbole haben klare Vorgänge. Aber die Komposition ist doch eine derart eigene Raumkonzeption und so ohne alle Vorbilder, daß man von einem völlig neuen Kompositionsgesetz rein christlicher Intuition sprechen muß: Es ist die parallele Symmetrie um eine alles verankernde Zentralachse. Gegen den oben genannten Hinweis auf die Ideen- und insbesondere Stilverbindung der Apostel mit antiken Gestalten und speziell auf das Urbild, das Philosophen-Emblema, ist natürlich nichts einzuwenden. Aber der Meister oder besser der Bauherr von S. Pudenziana hat die liturgische Form der offiziellen Gebetshaltung mit weit ausgebreiteten Armen bzw. des Celebrans zwischen dem Aufgebot der Diakone und ministri zum alles beherrschenden Symbol künstlerischer Komposition aufgestellt. Und da das Mosaik in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche offizieller Verkünder alles Grundsätzlichen war, fiel ihm die Aufgabe zu, dieses neue Grundgesetz in möglichster repräsentativer Eindringlichkeit klar zu legen. Das gewaltige Gemmenkreuz in seiner gewollt betonten Stellung zeigt dies ganz unmißverständlich. Die Aufgliederung der Muschelkomposition in S. Pudenziana in drei konzentrische Querflächen ist außerordentlich reich; sie mußte von Anfang dazu auffordern, den Hintergrund freier und lichter zu gestalten. Die dadurch angeregte Abwandlung der Kompositionsform für die Apsidennischen ist nun in der Tat auf Jahrhunderte hinein das führende Element in den römischen Kirchenneubauten, um das sich alle Überlegung dreht. Die Antike konnte ja gerade in diesem Punkt keinen Hilfsdienst leisten. Denn sie kam fast nie in die beneidenswerte Lage, so unbehindert auf Groß zu komponieren. Und sie hätte es wahrhaftig gekonnt. Was uns die Gunst der Zeit an Beispielen von Großflächengestaltung in den römischen Kirchen hinterlassen hat, beschränkt sich auf kaum ein halbes Dutzend. Und auch da ist eigentlich nur das Apsismosaik von S. Cosma e Damiano, das mit den Absichten von S. Pudenziana in eine Parallele gesetzt werden kann. Mit diesem hat es die lebhaft malerische Dramatik gemein, die sich in der Bewegung, dem eilenden Schwung zeigt. In der Gesamtkomposition ist aber eine neue Gesinnung zu bemerken. Die Enge der vollgedrängten Situation auf der Apsis von S. Pudenziana ist nach beiden Seiten hin aufgelichtet: Es sind in San Cosma nur noch sieben Gestalten und alle anderen Gegenstände, wie Bauten, Symbole sind sowieso verschwunden. Der freie, impressionistisch gestaltete Raum kann nunmehr unbehindert seine Manifestation des himmlischen Hintergrundes zum Ausdruck bringen. Die auf dem Apsismosaik von S. Cosma angebahnte Raumgestaltung macht nach dieser Richtung immer wieder neue Versuche. Sie sind im Stil des Figürlichen zwar nicht mehr dasselbe, insofern der impressionistische Realismus durch den verwegenen Angriff des ravennatischen streng statuarischen Geistes auf den Süden an Wirkung verloren hat. Aber Rom geht es nach wie vor, ganz im Gegensatz zu Ravenna, um möglichste Auflichtung des Hintergrundes, von dem es sich nicht mit Unrecht den stärkeren Raumillusionismus erwartete. Der Erfolg hat ihm recht gegeben. Die Zahl der vor dem Hintergrund handelnden Personen wird soweit als möglich beschränkt, kommt schließlich in San Agnese fuori le Mura bei dem Urbild des Systems, der Dreizahl an (S. Agnes zwischen den zwei Päpsten Onofrius und Symmachus). Der Weg dieser Zielsetzung wurde den päpstlichen Bauherren und den von ihnen beschäftigten Mosaikkünstlern nicht leicht gemacht. Einmal existierten, täglich sichtbar, große Erinne-

rungen an anderes, namentlich in so autoritativen hochangesehenen Kirchen wie S. Maria Maggiore. Sodann empfahl sich aus irgendeinem Grund, statt oder zugleich mit der Apsismuschel den Triumphbogen mit Mosaiken zu schmücken. So wurde für den Bogen der Kirche von S. Lorenzo fuori le Mura (577/99) das nötige Motivmaterial von S. Maria Maggiore erborgt: Die unteren Zwickel füllte man mit den Nachbildungen der Städte Jerusalem und Bethlehem. Zur Zeilenkomposition wagte man allerdings nicht zurückzukehren, gestaltete vielmehr im Sinne des neuen Flächenideals und stellte daher um den auf der Weltkugel thronenden Christus rechts und links je drei Figuren, schnitt aber gleichmäßig über ihren Köpfen mit einer alles nivellierenden Horizontalen die obere Flucht glatt ab und brachte damit die Komposition um die so notwendige Entfaltung des oberen Raumes. Ein letzter energischer Versuch der Selbstbehauptung der römischen Apsidenkomposition ist die Mosaikgestaltung in der Kirche S. Prassede (817/24)⊙. Das Bild des zum Himmel auffahrenden Christus zwischen je drei Heiligen in der prächtigen Raumweite des von dem Band mit den Schafen unterbauten, freien, imponierenden Hintergrundes ist ein großartiger künstlerisch freier Atem. Um die Nische setzt sich die Wand als Triumphbogenfläche weiter. Außerdem besitzt die Kirche noch einen eigenen Triumphbogen. Diese Fülle an ausnützbarem Raum hat die Apsisdarstellung zum Ausgang eines weitest angelegten Planes des Himmlischen Jerusalem gemacht: Alle verfügbaren Flächen sind daher mit Mosaiken belegt, die in streng stilisierter und gestaffelter zeilenmäßiger Ordnung aufgestellte Engel, Patriarchen, überhaupt den himmlischen Hofstaat enthalten, die nach dem Mittelpunkt der Apsismuschel dem auffahrenden Christus ihre Anbetung entgegenbringen. In diesem Gesamtarrangement, das in seiner Farbigkeit und der interessanten hierarchischen Gestaltung von großem, bleibenden Eindruck ist, hat das christliche Mosaik Roms seinen Höhe- und Endpunkt erreicht. Der künstlerisch so beredte Mund der Metropole des Christentums schweigt auf lange Zeiten. Und als er im zwölften Jahrhundert sich wieder zu öffnen beginnt, hat er den eigenen Dialekt verloren. Das Idiom, das er nunmehr spricht, ist unverfälschtes Byzantinisch (siehe S. 49).

III

Mit dem Namen Ravenna verbindet die Welt den Inbegriff ihrer Vorstellung von Mosaik. Die heute in mystischer Einsamkeit träumende Stadt, die einst mit Rom an weltgeschichtlichem Format rivalisiert hat, sah zur Zeit ihrer weltgeschichtlichen Berufung in ihren Mauern einen Glanz, einen Reichtum, einen Austausch von Kultur und Kunst, der in vielem nicht minder zur Unsterblichkeit gelangte wie so manches, das die siegreich gebliebene Nebenbuhlerin an der Tiber aufzuweisen hat. Das ist vor allem der heute kaum glaubbare Schatz seiner Mosaiken; kaum glaubbar, daß sich auf einem so verhältnismäßig kleinen Raum so unerhört Wertvolles erhalten hat.

In die Weltgeschichte trat das kleine Ravenna ein, als sich das im Ausmaß nicht mehr übersehbare römische Imperium in zwei Hälften, eine östliche und eine westliche, teilte.

Schon Kaiser Konstantin hatte seine Residenz von Rom nach Byzanz verlegt, das nach ihm später Konstantinopel = Konstantinstadt genannt wurde. Das allein schon beweist die außerordentliche Bedeutung, die der Osten um die Wende der Antike hatte. Die westliche Hälfte des Reiches war nach der Blüte des Augusteischen Zeitalters mehr und mehr in die Verfallserscheinungen einer übersättigten Kultur verstrickt. Hätte das Christentum als außerordentliches Ferment nicht eine gewisse Erneuerung von innen heraus zur Folge gehabt, dann hätte sich Rom wohl überhaupt nie mehr erholt und sein Untergang unter Byzanz wäre, wie der Karthagos unter Rom, nur noch die Frage von ein paar kräftigen Schlägen vom Osten oder Norden her gewesen, und dazu vielleicht in einem recht unschönen Ende. Dazu kam, daß alle Völker des Ostens in jugendfrischer Volkskraft und, was in diesem Zusammenhang besonders in Betracht kommt, in jugendfrischem Volkstum mit einer Fülle von eigenen nach jeder Richtung originellen künstlerischen Motiven sich befanden, zur Zeit als Rom kulturmüde und unschöpferisch wurde. Daß es also zu der an sich unabwendbaren Katastrophe nicht kam, die Welthauptstadt vielmehr neuen Atem schöpfen und zur Roma aeterna werden konnte, verdankt sie der ungeheuren Anregung, die die Stadt von der christlichen Weltanschauung und der Tatsache bekommen hatte, daß deren Mittelpunkt und Oberhaupt in ihren Mauern war. Zeugen für diese außerordentlichen Tatsachen sind, wenn wir uns auf unser engeres Gebiet beschränken, die grandiosen Blüten, die das antike Mosaik durch die christlichen Impulse in den von mir schon besprochenen Werken von S. Maria Maggiore usw. treiben konnte. Aber als Herz dieser neuen Weltanschauung, dieses neuen Roms, mußte es den Kreislauf der geistigen und künstlerischen Blutströme von seinem Gesamtorganismus her durch sich gehen lassen, um so mehr als der Schwerpunkt des christlichen Geisteslebens seine lebensvolle Auswirkung im Osten hatte. Mit dieser geistigen Bewegung ging auf dem Gebiet der künstlerischen Dinge eine Entwicklung nebenher, die den alexandrinischen Hellenismus immer mehr verdrängte und Antiochien in den Mittelpunkt zu schieben geeignet war. Man weiß, welch große Rolle das syrische Element in der römischen Kaiserreihe und damit in der kulturellen und künstlerischen Mode Roms gespielt hat. Seit der Legitimität des Christentums war Antiochien dessen Vorort im Osten des Reiches. Es ist selbstverständlich, daß dieses Übergewicht Antiochiens dazu angetan war, einen eigenen Zustrom geistiger, kultureller, künstlerischer Ideen und Motive aufzunehmen, zu verarbeiten und überallhin wieder weiterzuleiten, was um so entscheidendere Folgen hatte, als der syrische Boden für derartiges schon immer sehr geeignet und fruchtbar war. Nicht nur daß dort alles, was sich an Kunst im Imperium tat, das weiteste Echo fand — man denke in diesem Zusammenhang speziell an die sich immer häufenden Funde von antiken Mosaikfußböden, kostbaren Werken im Emblemastil wie altchristlichen Mosaiken. Es bildete sich, was das Wichtigste ist, sehr früh ein eigener Stil, der dem alexandrisch-römischen Entwicklungsergebnis Roms um die Wende der Antike in vielem sehr entgegengesetzt war. In Syrien verstärkte sich die Geistesrichtung des Nahen Orients, die trotz der vielen unter sich verschiedenen Völker eine einheitliche war, die sich natürlich in allen Ausdrucksmöglichkeiten, also auch der künstlerischen, geltend machte. Denn was immer Armenien, die Sassaniden, der Iran, Anatolien usw. an, ursprünglichem Volkstum entsprungenen, künstlerischen Ideen im Wege des Austausches über den alexandrischen östlichen Weltverkehr bringen und nehmen konnten, stammt aus derselben Seele des östlichen Menschen. Der

aber sieht alles im Sinnbild, nicht im Realen, im Gesamten und nicht im Einzelnen. Formbildende Gegensätze sind ihm das göttliche Wesen und der Mensch als Kollektiv, der Herrscher und die Masse. Darum die orientalische Urneigung, ein künstlerisches Motiv nie für sich allein zu stellen, sondern möglichst oft zu wiederholen, als Ausdruck des räumlich und zeitlich wie auch menschenmäßig Unbegrenzten. Die östlichen Webmuster mit ihren Unendlichkeitswiederholungen sind ein charakteristischer Beleg dafür. Auch die Motive der Entwicklung des Weinstocks zur Reife, der vier Jahreszeiten, die den stets gleichbleibenden Jahreswandel des Geschehens, also das Geschehen an sich symbolisieren, stammten aus diesem östlichen Anschauungskreis. Ganz von selbst entsteht dadurch die Notwendigkeit zu stilisieren und dem Naturalistischen die Idee, das Wesentliche gegenüberzusetzen. Und diese stilistische Um- und Durchbildung vollzog sich im syrischen Kunstraum. Hier geht die Stilisierung bis zu jener Strenge im künstlerischen Ausdruck, die dem gleicht, was man heraldischen Stil nennt. Kein Motiv bleibt in individualisierender Begrenzung, sondern wird durch Dopplung mindestens zur künstlerischen Duplizität, und da dies um eine Mittelachse geschieht, zur Dreiheit. Der Hirsch z. B. ist, wenn er Wasser trinkt, nicht allein. In der Mitte des Feldes der Darstellung steht vielmehr der „Quell" in Form eines Brunnens. Von rechts und links ist je ein Hirsch gekommen und trinkt, symmetrisch bis ins einzelne. Damit wird das allgemein Gültige, die im scheinbaren Einzelfall zum Ausdruck gebrachte Idee symbolisiert. Das alles geschieht aber nicht in blutleerer Starrheit, sondern alles lebt, zeigt den Pulsschlag wirklichkeitsnaher künstlerischer Empfindung, wenigstens so lange, als die stilisierende Linie Syriens noch nicht in die alles nivellierende, hieratisch unbeugsame Bindung von Byzanz geraten ist. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür ist die Mosaikausstattung in der prächtigen Moschee Kubbat as-Sachra in Jerusalem, die bereits oben erwähnt worden ist. Als die Mohammedaner den palästinensischen Boden erobert hatten und daran gingen, sich daselbst bekenntnismäßig und künstlerisch festzulegen, ließ der Kalif Abdul-Malik (685—705) den genannten Bau so demonstrativ und repräsentativ wie möglich ausstatten, wozu, auch nach seinem Empfinden, das Mosaik der geeignetste Herold war. Künstlerischen Dingen gegenüber — auch bei entscheidenden weltanschaulichen Gegensätzen — tolerant, beauftragte der Kalif syrische (christliche) Künstler mit der Ausführung. Woher sollte er sonst etwas finden, was ihm eine Tradition zu garantieren vermochte? So entstand die wohl bedeutsamste Mosaikarbeit der Zeit. Schon im Ausmaß zeigt sich das Außerordentliche. Denn rund eintausend Quadratmeter Fläche sind zum Träger dieser Mosaikpracht geworden. Alles, die prächtigen, ungeheuer lebensvollen Pflanzenranken, sowie auch die über ihnen laufende scharf geprägte Schrift, in großaufgefaßtem Ornament (Figürliches war ja ausgeschlossen) sind groß in der Komposition, groß in der monumentalen Eigenart des Farbmotivs, ein alles beherrschender Zweiklang von Blau und Grün auf Gold. Außer diesen Farben verfügt der Mosaiker über alle wichtigen anderen Töne und auch Silbersmalten. Ein Blick auf die Tafel 23, auf der wir eine Probe zur Abbildung bringen, zeigt sofort den hellenischen Urgrund des Stils. Aber dieser ist infolge der starken Vergeistigung des östlichen Menschen zu einer wundervollen Stilisierung geworden, die ebensoweit vom westhellenistischen Realismus wie vom doktrinären Byzantinismus entfernt ist. Dieses Ineinanderfließen der beiden Elemente macht das Wesentliche jener Bewegung in der Kunstgeschichte der Gegenwart aus, das mit der kämpferischen Problemstellung „Rom

oder Orient?“ ausgedrückt wird. Das geschieht in der durchaus richtigen Erkenntnis, daß der Einfluß des Orients auf die Kunst des Abendlandes viel stärker und unmittelbarer ist, als man zu erkennen gewohnt war, d. h. daß die bisher als schöpferische Urkraft betrachtete westlich antike Kunst ebenfalls im Orient verankert ist. Die Mosaiken in der nur um weniges jüngeren Moschee in Damaskus beweisen dies besonders eindringlich. Ich habe auf Tafel 24 einen sehr interessanten Ausschnitt wiedergegeben. Bekanntlich finden sich im sogenannten vierten Stil der pompejanischen Wandgemälde architektonische Szenen, in denen man das Walten eines landschaftlichen Urmotivs irgendwo in der hellenistischen Malerei erkennt. An diese pompejanischen Fresken erinnern die Mosaiken der Großen Moschee von Damaskus nicht nur im Motiv, sondern in der Komposition und einzelnem. Aber der Unterschied der stilistischen Sprache ist ungeheuer. In Pompei stärkste naturalistische Wirklichkeitskopie. Denn die raffinierten Konstruktionen der grotesk übersteigerten schwindelnden Perspektiven sind den illusionistischen szenischen Hintergründen des hellenistischen Theaters entnommen, die in ihren Nachbildungen in den Gewölbemosaiken der Kuppel von St. Gregor in Saloniki, in der Geburtskirche von Bethlehem, in S. Vitale von Ravenna das „himmlische“ Reich symbolisieren sollen. In der Damaskusmoschee aber sind sie die Sinnbilder von dem, was zum Wesen eines in die Landschaft gestellten Baues gehört.

In Kaiser Konstantin, der von Rom nach Byzanz wechselte, kam der Westen zum Osten. Der Kaiser nahm von Rom an Künstlern und darunter besonders Mosaikern mit, was er brauchte, natürlich nicht die schlechtesten, und ließ außerdem von den Kulturmittelpunkten seines neuen östlichen Reiches, von den östlichen Mittelmeerinseln und -ufern kommen, was zur Verfügung stand. Der realistische Westen stieß dabei also auf den geistigen Osten. Wäre nicht alles verloren, was Konstantin und seine unmittelbaren Nachfolger bis Justinian I. in diesem ungeheuren kaiserlichen Leistungskampf geschaffen, so hätten wir einen klaren Entwicklungsgang vor uns, der das dunkle Wort „*byzantinisch*“ und die Elemente klären würde, aus denen sich die „abendländische Kunst des Mittelalters“ aufbauen sollte, die sicher überwiegend Ergebnisse östlicher Weltanschauungs- und Kunstelemente sind. In der Zielsetzung dieses Buches liegt es nicht, den Einzelheiten dieser aus Vorderasien stammenden Urzellen nachzuspüren, sondern auf die charakteristischen Auswirkungen in den führenden Werken des Mosaiks hinzuweisen. Jedenfalls ist es mindestens ungenau und irreleitend, das große Werk von Ravenna „byzantinisch“ zu nennen. Denn dieser Begriff ruft sofort die landläufige Vorstellung von der hieratischen Stilstrenge wach oder gar noch die mit ihm unzertrennliche Gedankenverbindung einer in blutleerer Erstarrung festgefrorenen Konvention. Ravenna ist vielmehr der Treffpunkt von zwei Konzeptionen, bei deren einen (westlichen) sich noch, deren anderen sich schon etwas Eigenes tut. Oder besser: in Ravenna nähern sich die beiden Backen einer Zange, deren untere gemeinsame Mitte Ausgangspunkt vom Orient ist, von dem sie sich nach beiden Seiten hin gleichmäßig ihrem Ziele zu bewegen. Der große Bilderstreit des Ostens im 8. Jahrhundert und der endgültige Sieg der Bilderfreunde im 9. Jahrhundert, mit dem Beginn der mazedonischen Kaiser in Konstantinopel, öffnen einem künstlerischen Zeitalter die Tür, das man mit allem Recht als byzantinisch bezeichnen kann und das nicht bloß für den gesamten Osten verpflichtende Einheit der Anschauung geworden ist, sondern den ganzen christlichen Westen unter seinen Einfluß gebracht hat. Wenn wir also

auf die offenkundigen Bande hinweisen, die Ravenna mit Rom verbinden, so geschieht dies mit der ausdrücklichen Bemerkung, daß uns der „hellenistisch-römische" Westen wie der daraus geformte „christliche" Westen eine gegebene Tatsache und daher ein fester künstlerischer Begriff ist, dessen Entwicklung aus weiter zurückliegenden Kunstelementen und fortlaufenden Einwirkungen vom Osten her wohl als sicher anzunehmen ist, in diesem Zusammenhang aber nicht zur Debatte steht.

Machtpolitisch war Ravenna seit 395 die Achse der Auseinandersetzungen, die auf die Teilung des römischen Imperiums in eine östliche und westliche Hälfte folgen mußten. Der erste Kaiser nach der Teilung, Honorius, residierte nicht mehr in Rom, sondern vom Augenblick der Teilung an in Ravenna. Je mehr die machtmäßige Bedeutung des weströmischen Reiches dem unvermeidlichen Ende zuneigte, desto heftiger waren die Augen von dem immer mehr rivalisierenden und begehrlichen Ostrom auf das aufstrebende Ravenna gerichtet. Odoaker, der Herulerfürst, der im Jahre 476 den „Westen" endgültig zum Erlöschen brachte und schon kurz darauf (492) von Theoderich wieder verdrängt wurde, leitete also jene Absichten des Ostreiches auf den Westen ein, die unter dem oströmischen Kaiser Justinian I. endgültig ihr Ziel erreichten. Tatsächlich herrschte also von 476—552 in Ravenna, dem offiziellen Mittelpunkt des weströmischen Reiches, das Germanentum der Heruler und dann der Ostgoten. Mit dem Einzug Justinians in Ravennas inzwischen auch kulturell führend gewordene Mauern trafen sich die genannten beiden künstlerischen Elemente bereits mitten auf der Brücke, die nun rasch vom östlichen Partner überschritten wurde. Ravenna ist ab Mitte des 6. Jahrhunderts Provinzhauptstadt für den Westen. Zweihundert Jahre regierte daselbst im Namen der byzantinischen Kaiser ein Exarch, d. h. ein kaiserlicher Statthalter. Das weitere ist verblassender Ruhm einer einmaligen unerhörten Weltgeltung und in diesem Zusammenhang nicht mehr von Interesse.

Die Blüte dieser Weltgeltung, die in kulturell-künstlerischer Beziehung wiederum durch die Sprache des Mosaiks zum Ausdruck gebracht wurde, beginnt mit dem Mausoleum der Galla Placidia, kaiserlicher Prinzessin von Ostrom. Es erinnert schon durch die Tatsache an sich an ein anderes, uns schon bekanntes, Mausoleum: das der Prinzessin Konstantina in Rom. Dieses aber steht an der Schwelle des Mosaiks in Rom, und es ist naturgemäß von höchstem Reiz, die beiden so bedeutungsreichen Kunstdenkmäler im Wettstreit miteinander zu betrachten. Denn ein Wettstreit ist es nach verschiedenen Seiten: Wird auch in Ravenna alles mit dem von den Gewölbemosaiken der Konstantina (Tafel 11, 12) her bekannten Hellenismus beginnen? Wenn wir den ehrwürdigen Rundbau der Galla Placidia betreten, so gewahren wir ihn sofort und zwar gleich im höchsten Teil des Baues, in der Kuppel. Diese ist ein prächtig funkelndes Himmelsgewölbe, in dessen Kulmination das uns aus Neapel bekannte große goldene Gemmenkreuz schwebt, an der Peripherie von den Evangelistensymbolen flankiert und eingesäumt von einem in seiner Farbkomposition einzigartig leuchtenden breiten Zierrand. Was uns, wie gezeigt, im römischen Mausoleum infolge eines widrigen Geschickes vorenthalten geblieben ist, das hat sich in Ravenna weitgehend erhalten, nämlich der figürliche Teil des Ausstattungsprogramms. Auf einem der unter der Kuppel befindlichen Halbkreisfelder sehen wir die in starker äußerer und innerlicher Bewegung belebten Apostel Petrus und Paulus, den Blick nach dem Gemmenkreuz gerichtet. Zu diesem frischen, malerisch

belebten Realismus sind zweifellos die Meister der Hochschiffmosaiken von S. Maria Maggiore sozusagen Pate gestanden. Mit dem vom Taubenmosaik entlehnten Einschub am Boden zwischen den zwei Aposteln ist sowieso jeder Zweifel an den ursprünglichen Ausgangspunkten der Meister des Placidiamausoleums behoben. Ein noch drastischeres Beispiel des außerordentlich bewegten Realismus des Apostelmosaiks ist sein Gegenstück, ein Motiv von ungewohnter, originellster Eindringlichkeit in Thema und Ausführung: In der Mitte des Feldes steht ein rechteckiger Rost, unter dem ein starkes Feuer prasselt. Aus einem offen stehenden kastenartigen Schrank werden Schriften und die Namen „Marcvs Lvcas Mattevs Joannes" sichtbar, die Evangelien, die also nach Art von Staatsakten aufbewahrt sind. Von der rechten Seite her drängt ein römisch gekleideter Mann mit Nimbus. Auf der rechten Schulter trägt er ein Kreuz, nicht etwa in Form eines Märtyrersymbols, das groß und als schwere Last dargestellt wird, sondern demonstrativ wie einen dokumentarischen Ausweis. In der Linken aber hält er geringschätzig ein aufgeschlagenes Buch. Die ganze Komposition und Haltung der Figur verrät, daß der Dargestellte gekommen ist, um das Buch, das, im Gegensatz zu den Heiligen Schriften im Schrank, naturgemäß ein nicht-christliches ist, ins Feuer zu werfen, da nunmehr die Kraft und Herrschaft des Kreuzes über das Heidentum angebrochen sei. Auch dieses Motiv steht in unverkennbarer Verwandtschaft zu S. Maria Maggiore, näherhin zu dem Inhalt der Mosaiken des Triumphbogens. Dort ist es wie schon besprochen das Motiv des Sieges der Rechtgläubigkeit über die (nestorianische) Irrlehre. Um diesen Gedanken in das Mausoleum zu Ravenna übernehmen zu können, stand nur ein sehr beschränkter Raum zur Verfügung. Aber der genügte. So plastisch und wahrhaft dramatisch, wie hier die Vernichtung des heidnischen Schrifttums und der Sieg der in amtlichem Schrank liegenden, demnach also nunmehr allein gültigen Hl. Bücher des Christentums und Staates geschildert ist, konnte nur durch einen Meister von Tradition, der im Stil von S. Maria Maggiore groß geworden ist, geschehen. Wir wissen, daß Honorius, der Bruder der Galla Placidia und erster in Ravenna residierender Kaiser der Westhälfte des geteilten Reiches, die sibyllinischen Bücher verbrennen ließ. Und ihr Neffe, Kaiser Theodosius II., ordnete auch für den Osten die Verbrennung der christenentgegengesetzten Bücher an. Das war im Jahre 448, zu Lebzeiten der Placidia, wohl genau zu der Zeit, da die Mosaiken der Kuppel fällig wurden. Man wird kaum fehlgehen, wenn man in der Darstellung auf dem Mosaik die Erfüllung jener kaiserlichen Verordnungen symbolisiert sieht. Es wäre zugleich ein erneutes, besonders wertvolles Beispiel für die dem Mosaik innewohnende repräsentative Kraft, solche wichtigen Staatsakte zu manifestieren. Der autoritativ energische Auftritt, mit dem der unverkennbar offizielle Herold des Christentums das heidnische Buch zum Rost bringt, ist voll von dramatischem Impuls und von sozusagen hochpolitischer Wichtigkeit⊙.

An dieses in seinem Motiv einzigartig interessante Mosaik reihen wir die Lunette, die Christus als Guten Hirten darstellt. Wir kennen die jahrhundertalte, hellenistische, auf iranische Motive zurückgehende Mosaiktradition, die den sympathischen jugendlichen Orpheus mit phrygischer Mütze in einsamer Landschaft darstellt, inmitten aller möglichen Tiere, die gebannt Aug' und Ohr auf ihn gerichtet halten. Der Geist, der das Urbild geschaffen und immer lebendig sein ließ, war auch am Werk, als in dem Mausoleum der Galla Placidia das wundervolle Mosaik des pastor bonus, des

Guten Hirten, gestaltet wurde. Es macht durchaus den Eindruck, daß das antike Orpheusmotiv an dem Mosaik des Guten Hirten geradezu alles: Komposition, landschaftlichen Aufbau, Stimmung, ja den Typus des Herrn selbst aufs entscheidendste beeinflußt hat.

Beim Vergleich zwischen dem auf Tafel 8 abgebildeten Orpheusmosaik und der Darstellung des pastor bonus mag die sehr geprägte Symmetrie des letzteren vielleicht etwas mehr an die Apsis von S. Pudenziana in Rom (Tafel 13) erinnern. Aber ist der jugendliche, bartlose Gute Hirte nicht ganz von der Art des lichten Sängers Orpheus und sind die Schafe, die auf die Stimme ihres Hirten lauschen, die sie kennen, nicht von der gleichen wundervollen Spannung, wie die Tiere, die von den Klängen des Orpheus angelockt wurden? Die äußere Umrahmung mit dem Motiv des „laufenden Hundes", das wir bei den beiden weiblichen Gestalten in S. Sabina in Rom (Kirche und Synagoge) besonders ausgeprägt vorgefunden haben, des Mäanderstabes und anderen verwandten Motiven, ist uraltes dickstes pavimentum. — Über die symbolische Felsgestaltung auf dem Mosaik des Guten Hirten siehe S. 42.

Es mag auffällig erscheinen, daß wir die oben besprochene Szene mit dem Evangelienschrein und Rost, die zahlreiche mißlungene Deutungsversuche hervorgerufen hat, als rein repräsentatives Autodafé des antiken religiösen Schrifttums zugunsten der neuen staatlichen, d. h. christlichen, in den Evangelien niedergelegten Weltanschauung erklärt und gleichzeitig der Feststellung Ausdruck verliehen haben, daß deren ganzer Stil und zahlreiche Einzelheiten, d. h. ausgesprochen reine Antike, nicht bloß geduldet wurden, sondern die Herrschaft in der Hand behielten. Dies ist nur für jenen ein Widerspruch, der die frühzeitige friedliche Entwicklung und Verschmelzung der antiken Kunst mit dem christlichen Ausdruckswollen während der voroffiziellen Periode des Christentums nicht genügend würdigt, vielmehr das frühchristliche Mosaik als eine plötzliche, durch nichts vorbereitete Neuheit betrachtet. Für eine solche Auffassung ist eine Szene im sogenannten Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna, in das wir hiermit die Schritte lenken, geradezu fatal. Denn im obersten Teil der Kuppel begegnet unser Blick einer Darstellung der Taufe Christi, die in jeder Beziehung sozusagen eine Beurkundung unserer Darlegungen ist: Christus steht im Jordan, völlig nackt, trägt zwar Bart, war aber ursprünglich unbärtig, wie eine Kopie des Mosaiks im Baptisterium der Arianer zeigt. In dem Fluß sitzt ein mit Schilfszepter ausgestatteter Greis, der in der Linken das übliche Attribut der quellwasserspendenden Urne trägt. Es ist also der Flußgott Jordanus. Ausgerechnet im Tauffeld, in der offiziellen Weihestunde der neuen Weltanschauung ist die antike Flußgottsymbolik unbeanstandet zugelassen, genau vielleicht zu derselben Stunde, in der die Meister des ebengenannten Autodafés im Mausoleum der Galla Placidia vom Gerüste stiegen. Denn beide Werke sind (zwischen 448 und 450) fast gleichzeitig entstanden. Daß unter solchen charakteristischen Vorzeichen alles andere: Ornament, Hintergrund, Koloristik auch hier freien, in seiner malerischen illusionistischen Manier unbehinderten antiken Geist atmet, ist selbstverständlich. Noch über ein halbes Jahrhundert darnach, in der Ära des Theoderich, findet der Schöpfer des arianischen Baptisteriums nichts daran, diese so einzigartige Taufszene völlig zu übernehmen.

IV

Die charakteristische Figur des sehr jugendlichen, *bartlosen*, mit den Orpheusdarstellungen verwandten *Christus* ist schon immer Gegenstand ernsten Nachdenkens gewesen. Wir finden diesen Typus nicht nur auf dem genannten Hirtenmosaik, sondern im ganzen Frühchristentum und auch in den von Theoderich veranlaßten Bauten von S. Vitale und S. Apollinare Nuovo. Er geht also auf eine urchristliche Tradition von großem Gewicht zurück. Als verfeinerter Monotheismus hat die jüdische Religion jegliche bildliche Wiedergabe Gottes bei Todesstrafe verboten. Diese antifigürliche Tendenz war allen semitischen Kunstbetätigungen gemein. Mohammed hatte dieselben Gedankengänge. Darum ist anzunehmen, daß die allerersten Christen auch nicht anders dachten. Denn sie gingen ja aus jenen Anschauungskreisen hervor. Bei den ersten Völkern, d. h. den großen Kulturvölkern des Ostens, mit denen sie in Ausübung ihrer Berufung durch Christus in Berührung kamen, trafen sie auf verwandte Vorstellungen, das ist Überirdisches nicht in figürlicher Form, sondern „im Bilde und Gleichnisse“ zum Ausdruck zu bringen. Die bei den vorderasiatischen Völkern reich entwickelte Tiersymbolik und Pflanzenallegorie hatte unerschöpfliche Möglichkeiten, alle auf den inneren Menschen bezüglichen moralischen und mystischen Werte auszudeuten, ohne irgendwelches figürliches Darstellungsmittel sozusagen als Hilfsstellung beiziehen zu müssen. Das sogenannte apostolische Zeitalter des Christentums bewegte sich ganz bestimmt nur in diesem Gedankenkreis. Von Christus hatten die Jünger wohl keinerlei diesbezügliche Anweisungen oder grundsätzliche Darlegungen bekommen. Als sie und ihre Nachfolger als Sendboten der christlichen Lehre nach dem Westen auf Rom zu vorstießen, fanden sie eine ihnen ganz neue Vorstellungswelt. Überall begegneten ihnen Zeus und Jupiter mit anderen göttlichen und halbgöttlichen Statuen. Dadurch waren sie genötigt, diesen Personifikationen der antiken Theologie ihren Gott, den Schöpfer der christlichen Religion, gegenüberzustellen, und zwar, da sie nichts Eigenes hatten, mit einer Assoziation, die der antiken Welt, die sie erobern wollten, verständlich war und andererseits nicht als schwächliche Konzession mißdeutet werden konnte. Kein Typ schien dazu mehr geeignet, als Orpheus, der ja in der christlichen Gnosis einen wichtigen Platz und so außerordentlich vieles hatte, was nach der östlichen und darum auch christlichen Geistesrichtung war und daher unmittelbar symbolisch auf Christus und seine Lehre gedeutet werden konnte. Man brauchte kaum etwas an diesem Tatbestand zu modifizieren. Denn der stimmungsmäßige Hintergrund war hier wie dort derselbe, namentlich wenn es sich um die spezifische Symbolisierung des Guten Hirten handelte. Aber man hatte aus dem gemeinsamen Osten noch ein anderes viel tieferes Urmotiv zur Hand, das sich mit dem Ausgang aller religiösen Vorstellungen, der Paradiesesmystik, mischen ließ. Diese eigenartige Kombination ist der Hintergrund so vieler römischer — und im Verfolg davon ravennatischer — Mosaikdarstellungen in den Apsisnischen der führenden christlichen Basiliken. Der unterste Teil dieser Apsidenbögen zeigt einen umlaufenden Kranz von aneinander gereihten Hügel- bzw. Bergkuppen, die ihrer Spitze beraubt und in der Mitte durchgeschnitten erscheinen. Es ist die stilisierte naturferne Darstellung und Begrenzung einer idealen Landschaft. Über ihr fließen vier Gewässer wie daraus hervorquellende Ströme (naturgemäß Sinnbilder für die vier Paradiesesflüsse). Darüber der weite Luftraum, der gegen den Scheitel der Nische in

die stark impressionistische, von uns oft beredete Morgenwolke ausmündet. Also die Symbolik für Erde, Wasser, Luft und Himmel, für den Kosmos. Das hatten die ersten Boten des neuen Glaubens in ihrer östlichen Heimat gesehen. Das brachten sie in ihren neuen Wirkungskreis, in die Hauptstadt der Welt. Mit dieser reichen Symbolik konnten sie alles im Sinnbild ausdrücken, was ihnen metaphysisch wichtig erschien. Vor diese symbolische Staffage konnten sie ihre Martyrer stellen, als römische Bürger natürlich. Denn dies waren sie bis zu und auch nach ihrer Annahme der neuen Weltanschauung. Nur einen mußten sie über diesen Kreis, den sie täglich im Modell und in der Wirklichkeit vor sich hatten, erheben. Das war Christus, und für ihn hatten sie, als sie ihn in menschlicher Gestalt darzustellen genötigt waren, den denkbar besten Typus in dem ebenso unverfänglichen, ihrer eigenen urheimatlichen Vorstellung wie der Antike allgemein verständlichen jugendlichen Orpheus. Erst der byzantinische Osten des 6. Jahrhunderts stellte dieser jugendfrischen poesievollen Gestalt ein anderes Bild gegenüber, das aus hieratischen Überlegungen hervorgegangen war, mit dem Ergebnis des sehr gereiften und darum bärtigen Christus. Siehe jenen Typus auch auf der Farbtafel IV.

Ich mußte auf diese Zusammenhänge etwas näher eingehen, weil sie unserem aus dem Osten abstammungsmäßig gemeinsamen, arischen Empfinden besonders nahestehen. Denn, wie wir eben darlegen konnten, ist das Mosaik der großen führenden kirchlichen und kaiserlichen Bauten zu Rom und Ravenna der einzige Künder und Mittler uralten, d. h. aus der arischen Urheimat stammenden Vorstellungserbes, durch das die gemeinsamen Ideen der indogermanischen geistigen und künstlerischen Kräfte mit den gleichlaufenden Motiven des Urchristentums dokumentiert und urbi et orbi dargelegt wurden. Darum auch die begeisterte Hinneigung der in Ravenna seßhaft gewordenen Ostgoten, speziell ihres Führers Theoderich zu dem dort wie ein Wunder angestaunten Mosaik. Zutiefst in der Urerinnerung Schlummerndes wurde dadurch in ihnen wach und verschmolz sich mit der plötzlich geschauten Wirklichkeit. Theoderich ließ sofort die Kirche S. Apollinare Nuovo mit allen nur verfügbaren Mitteln in reichstem Mosaikschmuck auslegen. Und um diesen neustrahlenden Glanz über alles auszubreiten, stattete er seinen berühmten Palast, ein Wunderwerk ostgotischer Baukunst, in gleicher Weise mit allem aus, was ihm die erprobtesten Meister des Mosaiks an Grandiosem in Zeichnung und Material bieten konnten. Und als er dies geschaffen hatte, ließ er den fertigen Palast, wie eine dokumentarische Angelegenheit, wiederum in Mosaik, in der Kirche S. Apollinare für alle Zeiten verewigen. So dankbar wir dem Geschick sind, daß es uns dieses Mosaik, das gerade uns Deutsche besonders interessiert, bis heute erhalten hat, so bedauerlich ist eine andere Sache: Auf einer Seite dieses Palastes, wie übrigens auch auf seiner Kirche in Pavia, ließ Theoderich sein Bild in Mosaik anbringen: „mire tessellis ornavit, dextera manu lanceam tenens“: wundervoll mit Mosaikwürfelchen schmückte er den Bau. Wenn der ravennatische Chronist der ausdrücklichen Erwähnung für wert erachtet: „In der rechten Hand hielt Theoderich die Lanze“, so ist dies ein deutliches Zeichen dafür, daß Theoderich dadurch in national gotischem Sinn sein Volkstum, seine Eigenart in Mosaik, dem typischen Ausdrucksmittel für Repräsentation, demonstrieren wollte. Die Lanze war das charakteristische Symbol (Nationalwappen könnte man es nennen) der Germanen, so etwa wie das Liktorenbündel bei den Römern. Es ist klar, daß dieses Porträt Theoderichs

nicht nur eine glänzende künstlerische Leistung war, sondern ein absolut treues, wenn auch künstlerisch im Stil geschautes Porträt des Königs, so wie wir auch Proben dieser meisterhaften Kunst der ravennatischen Mosaisten in den Bildnissen Justinians, Theodoras, Maximians usw. besitzen. Theoderich⊙ wird selbstverständlich auch für sein Porträt keine kleineren Mosaisten berufen haben. Das Bild war offenbar auf einer anderen Seite des in S. Apollinare abgebildeten Palastes angebracht. Und das hat uns um diese kostbare Hinterlassenschaft gebracht. Denn vom Palast selbst ist naturgemäß jede Spur zugrunde gegangen (Tafel 16).

Theoderichs Initiative setzte sich in den zwei kirchlichen Bauten, die der ostgotischen Periode in Ravenna angehören, durch, so in der schon genannten Basilika S. Apollinare Nuovo und in der kleinen Taufkirche der Arianer, die, bekenntnismäßig im Gegensatz, der Ausstattung nach aber in inniger Beziehung zu der Taufkapelle der Orthodoxen, von ihm errichtet wurde. Zum Verständnis sei beigefügt, daß die Ostgoten wie fast alle germanischen Stämme des Ostens als Arianer in die Geschichte des christlichen Abendlandes eingetreten sind. Theoderichs persönliches Empfinden gehörte durchaus der Kunst des frühchristlichen Roms, obwohl er, vom Osten kommend, in Byzanz die dort herrschende Richtung vor Augen gehabt hatte. Man kann daraus folgern, daß die oströmischen Tatbestände auf dem Gebiet der Kunst noch keine nennenswerte Selbständigkeit aufwiesen, zu denen Theoderich zustimmend oder ablehnend hätte Stellung nehmen können. Da er trotz seines arianischen, zu dem bisher orthodoxen Ravenna in Widerspruch stehenden Bekenntnisses sehr tolerant war, kann man annehmen, daß die für ihn tätigen Meister des Mosaiks Orthodoxe waren. Aber genau so sicher steht fest, daß Theoderich in seinen außerordentlich regen Beziehungen zur Kunst und repräsentativen Pracht des Mosaiks seine festen Absichten hatte, so daß wir die Zeit seiner Regierung mit Recht als die Ära einer „ostgotischen Blüte des Mosaiks“ registrieren. Die engen Verknüpfungen zwischen den führenden Mosaiken Roms und denen Ravennas entheben uns der Notwendigkeit, im Rahmen der Grundsätze dieses Buches auf Einzelheiten einzugehen.

Um so wichtiger sind die weit bekannten kaiserlichen Repräsentationen in den Mosaiken von S. Vitale. Wir bringen von ihnen auf den Tafeln 17—20 einige Abbildungen, die uns Kaiser Justinian und seine Gemahlin Theodora je in Mitte ihres Gefolges darstellen, wie sie sehr kostbare Gaben, liturgische Gefäße und Goldschätze überreichen, die für einen an den Seiten angedeuteten Raum bestimmt sind. Es handelt sich also nicht etwa um die Teilnahme an den Feierlichkeiten der Weihe von S. Vitale. Denn bei einer solchen wären die fürstlichen Gäste naturgemäß innerhalb der Kirche und nicht etwa auf dem Weg dahin gewesen. Diese wie überhaupt die Weihe von S. Vitale war nur der Anlaß für eine viel wichtigere Absicht des Kaisers. Die starke, in den Augen von Byzanz vielleicht überstarke Selbstbetonung Theoderichs auf politischem und religiösem Gebiete, die in der damals üblichen offiziellen Kunstsprache des Mosaiks auf den Wänden von A. Apollinare und den Theoderich-Palästen in sehr bestimmmter und vielleicht prononzierter Weise zum Ausdruck gebracht war, und die Byzanz zu Lebzeiten Theoderichs aus irgendeinem Grunde hinnahm, sollte endlich von einem so kraftvollen und selbständigen Herrschertypus, wie es Justinian I. war, mit Hilfe der Kaisermosaiken eine vielleicht späte, aber nicht minder demonstrative Antwort finden. Sie sollten zum Ausdruck bringen, woher jetzt der Wind weht, und offiziell bekunden, daß die Autorität sowohl in politischer wie

religiöser Beziehung nunmehr fest in den Händen des Kaisertums von Byzanz verankert sei. Es ist schon immer aufgefallen, daß die außerordentlich prominent wiedergegebene Gestalt auf der rechten Seite des Kaisers eine bewußt große und feierliche Namensschrift über dem Haupte schweben hat. Maximianus, wie sie lautet, war besonderer Rat und Vertrauter Justinians und von ihm zum Bischof von Ravenna erhoben worden. Er war wohl letzte Ursache und Vermittler der symbolischen Kaisermosaiken. Wie sich das im einzelnen verhalten mag: Jedenfalls sind diese Mosaiken Manifestierungen autoritärer Machtfülle allergrößten Formats. Keine andere Kunstform, kein anderer Werkstoff hätte dies so monumental und künstlerisch so bedeutsam aussprechen können, wie gerade das Mosaik. Man stelle sich die aus tausend Einzelreflexen schillernde Brillanz der unzähligen Goldsmalten auf dem Hintergrund vor, von denen jede einzelne ihre individuelles Leben sprühende Strahlung in die Gesamtfläche sendet. Kaiser Justinian erbaute in Byzanz einen Palast, der, wie der des Theoderich, als Bau und in Ausstattung mit repräsentativen Mosaiken ein Wunderwerk war. Der zeitgenössische Geschichtsschreiber Justinians, Prokop, einst Sekretär Belisars, erzählt uns, daß auf den Mosaiken des Justinianspalastes „die in Italien und Afrika eroberten Städte, wie die Rückkehr des Generals und Siegers Belisar, begleitet von den Truppen und Königen der Goten und Vandalen, ganz im Stil der römischen Triumphzüge“ (und fügen wir bei — im Stil der Zeilenmosaiken von S. Maria Maggiore) dargestellt waren. Etwas Besonderes muß sich mit den Mosaiken zugetragen, jedenfalls auf ihnen ausgetragen haben, das auf Rivalitäten und Intrigen zwischen der großen Initiative Theoderichs und der späteren Reaktion Justinians hinweist. Prokop benützt jede Gelegenheit, in gewichtiger Form von Mosaiken zu sprechen, wenn er Theoderichs gedenkt. So weist er ausdrücklich auf die schon genannten Theoderichporträts am Giebel der Kirche von Pavia, an seinem Palast in Ravenna hin: Theoderich „bedeckt mit Helm, mit einer Lanze in der Rechten und einem großen Schild in der Linken“. Ja, er leiht einer Erzählung seiner Zeit seine Feder: Auf dem römischen Forum sei ein Bild Theoderichs im Mosaik gestanden. Kurze Zeit vor dem Tode des Königs sei der Kopf herausgebrochen. „Acht Jahre später löste sich die Brust, anscheinend um den Tod seines Nachfolgers Athalarich anzukündigen. Ein weiterer Teil löste sich, als Amalasuntha zugrunde ging, und der Rest war vollends dahin, als die Goten aus Rom vertrieben wurden.“ Was immer als historischer Kern dieser Sage bleiben mag, auf alle Fälle ist sie ein neuer Beweis für Theoderichs besondere Bevorzugung des Mosaiks als demonstrativen Deuters seiner Herrscherabsichten. Es fällt natürlich auf, wie Prokop die einzelnen Mosaikangelegenheiten Theoderichs, die er alle persönlich kannte, so überaus wichtig und ernst nimmt. Als Staatsmann war er in der Lage, hinter der stolzen, künstlerisch so wertvollen Fassade in die machtpolitischen Erwägungen zu schauen, die den König leiteten. Aus den wenigen figürlichen Resten, die wir auf dem Palastabbild des Mosaiks von S. Apollinare erkennen, schließen wir, daß Theoderich inmitten seines reichen, im Prunke der Nationaltracht gehaltenen ostgotischen Gefolges auf der Zentralwand seines Ravennapalastes in grandioser Repräsentation dargestellt war. Und Justinians Kaisermosaiken von S. Vitale beweisen das Weitere zu Ende. Denn die geschaute Pracht dieser Mosaiken wird zur Vision, wie ihr Gegenspiel, das Mosaikwerk Theoderichs, ausgesehen haben muß, auf das Justinian hiermit die Antwort gibt! Was ist an ihnen gerade für uns Deutsche zugrunde gegangen, nachdem sie die erste ganz große Emanation frühgermanischen Empfindens

und künstlerisch möglichen Ausdruckswollens sind! Selbst die trümmerhaften Spuren jener Mosaiken sind noch nationales Heiligtum.

Justinian ist niemals in Ravenna gewesen. Daher sind seine Mosaiken auch keine im Bilde festgehaltene Erinnerung an die Weihe von S. Vitale, sondern lediglich Demonstration. Für das so unmittelbare und lebenswahre Porträt des Kaiserpaares und der besonders wichtigen Chargen der Suiten muß der ausführende Mosaiker die Vorlagen aus Byzanz bezogen oder selbst geholt haben, ganz abgesehen von dem höfischen Zeremoniell der Gruppierung, den genau wiedergegebenen Hoftrachten – man betrachte nur das Dreikönigsmuster (nach dem Vorbild von S. Maria Maggiore in Rom), das an der unteren Mantelborde der Kaiserin eingewoben war–, die nicht ohne genauesten Augenschein an Ort und Stelle entstanden sein konnten. Es fällt dabei in erster Linie die überschlanke und die im Verhältnis von Kopf und Rumpf völlig unproportionierte Überbetonung der Körpergestalt auf. Die schematische, wir würden sagen wie zum Photographieren hergerichtete Haltung mag ja in Wirklichkeit eine neue Etikette gewesen sein, die das breitspurige Stehen der Prominentesten, das sich bis zum enggeschlossenen Tritt der untersten Chargen zurückspurt, als höfische Vorschrift respektiert. Aber trotz dieser immerhin erklärbaren Sonderheiten ist es doch ein neuer Geist, der hiermit auf die „Brücke Ravenna zwischen Ost und West" tritt. Selbstverständlich wird dieser Geist mit dem alles, was man nicht genauer klären kann, zusammenfassenden Namen „byzantinisch" charakterisiert. Nur ein einziger und aus der Perspektive des Wirklichen erweisbarer Tatbestand rechtfertigt den Ausdruck zu einem gewissen Teil. Das ist die aus dem Osten stammende, in strengem Formalismus des Denkens und der Darstellung sich vollziehende Unterwürfigkeit unter die gottgewollte Autorität des Herrschers. Dieser oberste Repräsentant und Träger der absoluten Gewalt bedarf eines Gefolges, das nach Aufgaben und persönlichen Qualitäten in eine peinlichst genaue Schichtung aufgegliedert ist. Es ist wie der Träger der Gewalt, Bestandteil des göttlichen Wollens, strenge Rangordnung in Verehrung und Zeremonie. Aus diesem dem östlichen Menschen angeborenen Gefühl für Autorität und Rangordnung bildete die sich immer mehr festigende Kaisermacht in Byzanz, ein aus Weltlich und Geistlich gemischtes höfisches Rituell, das nicht wenig geeignet war, den Thron mit himmlischem Glanz zu umstrahlen und dadurch zu stützen. Das kam natürlich in der verständlichsten aller Sprachen, der Kunst zum Ausdruck. Wird das, was dies alles in sich begreift, „bzyantinisch" genannt, dann ist das Wort berechtigt. Eine eigene neu und selbständig orientierte Kunst, die der westlichen Entwicklung hätte gegenübergestellt werden können, hatte Justinian nicht, wenigstens noch nicht; er wollte und konnte auf seinen Kaisermosaiken daher auch keine neue Kunst demonstrieren. Was an diesen „neu" vorkommen konnte und in Ravenna auch so empfunden werden mußte, ist lediglich der Ausdruck des höfischen Zeremoniells, das in strenger Gliederung und Stilisierung allerdings schon sehr weit fortgeschritten war. In allem anderen war der ausführende Mosaiker, vor allem im Farbaufbau und in der künstlerischen Sprache an sich, völlig frei. Wenn die unproportionierte Körperlänge, namentlich auf der Männerseite, als bewußter byzantinischer Vorstoß gegen den im Westen noch immer herrschenden Illusionismus bezeichnet wird, so ist zu erwidern, daß dies lediglich das offizielle Symbol dafür ist, daß sich der naivere Osten die Träger der Autorität, die „Hoch"gestellten durch Überhöhung der körperlichen Statur, überhöht an autorativer Würde vor- und darstellte. Natürlich hat

die hieratische Überlegung der nachfolgenden Jahrhunderte, die einen genau durchdachten, offiziellen Stil der Kunst mit allen positiven und negativen Vorzeichen zu schaffen unternahm, sich dieser für sie günstigen Überlieferungen bedient und etwas konstruktiv geschaffen, was unmittelbares Empfinden der Vorzeit war. Dies ist, wenn man so will, das zweite Gesicht des Begriffes byzantinisch, das die Blütezeit dieses Stils, mittelbar seit Beginn der mazedonischen Kaiserreihe auszeichnet und das seine schönste Ausstrahlung nach Venedig und besonders in den prächtigen Mosaiken Siziliens gefunden hat.

Würde die offizielle Paradestellung auf den Kaisermosaiken in Ravenna in ein einfaches „Rührt Euch" gelöst, so fiele damit sofort so ziemlich alles „Byzantinische" ab und als Rest bliebe etwas, was ebenso im Osten wie im Westen des Gesamtreiches hätte entstanden sein können. Eines aber haben diese Mosaiken gebracht, für das in dem gegenwärtigen sehr beschränkten Bestand an erhaltenen Denkmälern keinerlei Vor- bzw. Entwicklungsstufen vorhanden sind. Das ist die verblüffend künstlerische Höhe des repräsentativen *Mosaikporträts*. Damit beginnt aber nicht Justinian die Reihe. An der Spitze steht Theoderich. Und da Theoderichs künstlerische Eindrücke und Überlegungen mindestens ebenso stark von Rom wie etwa von Byzanz beeinflußt waren, ist anzunehmen, daß auch für das Porträt in Mosaik von Rom her nicht minder starke Traditionen als etwa von Byzanz gekommen sein dürften. Es ist außerordentlich bedauerlich, daß sich aus der Zeit von Konstantin dem Großen bis Justinian I. von dem literarisch bezeugten reichen Schatz oströmischer, insbesondere hauptstädtischer Mosaiken so gut wie nichts erhalten hat. Und was Rom betrifft, so ist auf diesem Gebiet das Virgilporträt (Tafel 7) das einzig wirkliche Geschehnis von Format. Es hat sich indes so viel an „Charakterköpfen" und solchen erhalten, in denen starkes porträtistisches Leben zu beobachten ist (S. Cosma e Damiano!), daß es nur eines entscheidenden Anstoßes bedurfte, um das aus irgendeiner Nachfrage plötzlich aktuell gewordene Porträt in Mosaik sofort auf Niveau zu bringen. Und dieser „Anstoß" war das weltanschaulich ganz neue Autoritätsempfinden, das in Theoderichs Mosaiken in Ravenna seinen ersten Ausdruck gefunden hat. Die römischen Cäsaren, die ihre Autorität aus Gottheiten herleiteten, die man in den zahllosen Statuen der jeweils modernen Typen (z. B. Jupiters, des syrischen Sonnengottes usw.) stets vor Augen hatte, kleideten ihre oft sehr mangelhafte persönliche Herrscherautorität in die Züge solcher Exponenten göttlicher Autorität. Das machte das Bedürfnis nach einem monumentalen Eigenporträt natürlich gering. Die staatlich offizielle Münzporträtistik, die nur der Münzhoheit diente, hat mit dem repräsentativ künstlerischen Porträt nichts zu tun. Die großen Umwälzungen auf weltanschaulichem (Christentum) und weltpolitischem (Völkerwanderung) Gebiet schufen einen völlig neuen Autoritätsbegriff. Dieser stellt den Herrscher als Träger einer Machtvollkommenheit dar, die er nicht von dieser oder jener Götterstatue, sondern von jener höchsten Weltordnung hat, für die es überhaupt keine bildliche Darstellung gab. Das einzig Sinnenfällige war also die Person des Herrschers und speziell dessen Gesicht. Es ist klar, daß mit diesem Autoritätsbegriff das Porträt des Trägers von irgendwelcher anerkannten Autorität einen ganz neuen Inhalt bekam. Die Kaisermosaiken von Ravenna lassen auf den ersten Blick erkennen, wie sich der Kreis jener, die eine Autorität zu vertreten hatten, gegen die übrigen scharf abschloß, die nur Objekt einer Autorität sein konnten. Die ersteren haben Porträt und den breiten Tritt der Hoheit, die anderen den Typus, den gedrängten Stand der „Menge". Porträt und in Rang und

Zeremoniell gestufte Körperstellung gehörten für den neuen Autoritätsbegriff zusammen. Theoderich ist der erste für uns geschichtlich faßbare Vertreter dieses neuen Autoritätsbegriffes, den er nicht bloß durch seine Regierung in die Tat umsetzte, sondern den er in der Kunst zu unverkennbarem Ausdruck brachte. Der spezifische Werkstoff für diese hoheitsmäßigen Belange war das Mosaik. Diesem Werkstoff gab er einen Willen, den autoritativen Willen, der das bildlich zum Ausdruck bringen sollte, was Inbegriff der neuen Anschauung war. Theoderich hat so das autoritative und daher monumentalstilisierte Porträt in Mosaik geschaffen und ihm gleich eine solche Bedeutung gegeben, daß Justinian und alle Herrscher mit gleichem Autoritätsbewußtsein ihm in dieser Auffassung gefolgt sind. Mit den Mosaiken Theoderichs ist leider auch sein Porträt zugrunde gegangen⊙; aber aus den Justinianporträts können wir uns ein Bild machen, wie diese große Zeit des Mosaiks die Aufgabe des repräsentativen Porträts gelöst hat. Das Porträt hat ja von vornherein schon, wenn es sich über die Zufälligkeit größtmöglicher Naturtreue erhebt, in sich den Ansatz zum Repräsentativen, zur Manifestierung des charakteristischen Wesens seines Trägers. Es bedarf also einerseits nur der künstlerischen Intuition wie der zeichnerischen und werkmäßigen Meisterschaft, um jene Verbindung vom subjektiven Schein der Naturtreue und der objektiven Vertiefung im Stilistischen zu schaffen, die als Endresultat das repräsentative Porträt ergibt. Der Werkstoff des Mosaiks kommt dieser monumentalen Art des Porträts ganz besonders entgegen. Die Kaisermosaiken in Ravenna zeigen den großen Unterschied zwischen dem hoheitsmäßigen feierlichen Porträt der Autoritativen und den nicht minder meisterhaft geprägten Typen. Unverkennbare Porträts sind auf dem Mosaik Justinians der Kaiser mit den beiden Seitenfiguren rechts und links; auf dem Mosaik der Kaiserin Theodora die linke männliche Hochcharge und die beiden Hofdamen rechts. Alles übrige sind Typen, die wohl einer grundsätzlichen künstlerischen Festlegung untertan, im Ausdruck aber verschiedene Stimmungswerte symbolisieren. Am weitesten in dieser Beziehung geht der Künstler bei Darstellung der jungen Kokette in der äußersten rechten Ecke, die ihre Neugierde ins „Publikum" zu schauen so wenig unterdrücken kann, daß sie die ganze Front und Zeremonie stört. Wo wäre dies in jener Formstrenge und hieratischen Diktatur möglich gewesen, die man „byzantisch" nennt! „Der Faltenwurf ist abscheulich schematisch und geometrisch, seine Bewegungen (bis auf die neugierige Ravennatin) steif und zeremoniell; alles könnten wir mit Recht tadeln, wenn nicht die trefflichen Köpfe wären. Die Porträts — wie sprechend und lebendig!" (Kurth.) Und wenn nun die ganze Umgebung Justinians plötzlich im Frack da oben stünde! Wären dann etwa die heute selbstverständlichen Bügelfalten für spätere Betrachter einleuchtender und sympathischer — als dies für uns heute das Hofzeremoniell der Ravennaten mit den offiziellen Falten ist, das damals Ausdruck höchster Feierlichkeit war?! Einem Meister, dem solche Porträts und Individualtypen gelingen, wäre es wohl ein leichtes gewesen, auch in der Faltengestaltung das Streben nach illusionistischer Malerei zu erfüllen und alles Starre aufzulösen!

In unseren obigen Ausführungen haben wir Ravenna als die Brücke zwischen West- und Ostrom bezeichnet, auf der sich grundsätzliche Anschauungen und Stilelemente westlichen bzw. östlichen Mosaiks träfen, welch letztere man gemeinhin „byzantinisch" nennt. Führer auf dieser Brücke ist Theoderich. Der Größe der Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia, sowie dem orthodoxen Baptisterium, die er als glänzende Repräsen-



Scheidung der Schafe von den Böcken. S. Apollinare Nuovo, Ravenna (Glasmosaik: 500 n. Chr.). Faksimile: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.

tation der westlich römischen Orthodoxie und Kunst bewundernd vorfand, stellte Theoderich eine neue Repräsentation von größtem Ausmaß entgegen. Diese hatte naturgemäß ein anderes Format, dessen stärkstes Symbol das oströmische festliche Zeremoniell mit betonter monumentaler Porträtprägung war. Dafür standen dem König römische und konstantinopolitanische Mosaiker erster Qualität reichlich zur Verfügung. Vielleicht kann man diese neuen Mosaikinhalte in der Darstellung des oströmischen Zeremoniells, das ihnen natürlich vorgeschrieben war, einen Strich zu streng nennen! In allem übrigen aber genossen die Mosaiker bei dem König volle Freiheit und nützten sie zum größten Vorteil ihrer Mosaiken aus. Diese Freiheit aber stammte aus dem goldenen Paradies der hellenisch-hellenistischen Traditionen, die im Westen noch etwas illusionistischer waren als im Osten, wo sie sich mit den Anschauungen des östlichen Menschen, die damals in Syrien ihre besondere Prägung bekamen, verbanden. Leider hat sich auch für diese Zeit in der Hauptstadt des östlichen Kunstgebietes, in Byzanz, nichts erhalten, was die Behauptung einer „eigenen byzantinischen" Kunstform erledigen helfen dürfte. Aber im weiteren Umkreis dieses Kunstraumes fanden und finden sich Denkmäler, die Zeugnis von dem großen Geschehen des Mosaiks in Justinians blühender Kunstperiode geben. Das sind vor allem die höchst wertvollen Mosaiken in Nizäa, dem Ort des ersten allgemeinen Konzils der Ost- und Westkirchen im Jahre 325. Die schönste Gruppe von ihnen, die Altarmosaiken, haben Anteil an dem künstlerischen Geist und Glanz Justinians. Ihre Farben sind so frisch und lebhaft, als wären sie von S. Maria Maggiore über Ravenna nach Nizäa gewandert, um den weichen sympathischen Figuren einen möglichst bestrickenden Reiz zu verleihen, keinen „byzantinischen" natürlich! Nachdem diese Mosaiken, die zwischen dem 5. und 6. Jahrhundert entstanden sind, ihr Zeugnis abgelegt, sind sie leider für immer verschüttet worden. Tafel 22 ist ein Denkmal an sie. Sie zeigt den Kopf einer symbolischen Figur, auf dem die malerische Schönheit deutlich als ein Nachglanz des hellenischen Formideals zu erkennen ist. Mehr als alle anderen Gebiete künstlerischer Betätigung genoß das Mosaik jegliche Freiheit, von den hellenisch-hellenistischen Traditionen weitgehend Gebrauch zu machen. Eine gewisse selbstverständliche Einschränkung bestand lediglich in der Verpflichtung, die offizielle Form für Autorität, die Rangordnung und das Zeremoniell zu respektieren. Denn das Mosaik wollte ja nicht wie andere Dinge in der Kunst nur erfreuen und belehren, sondern hatte noch die höhere Aufgabe, die belehrende Macht selbst, die Autorität und Hoheit zu manifestieren. Daß im Ursprungsland abgemessenster Rangordnung, im Osten, dieses Element etwas stärker zum Ausdruck kommt als im freieren Westen, hat dem östlichen Mosaik den eine gewisse Mißachtung ausdrückenden Namen „Byzantinisch" auch zu einer Zeit angehängt, die mit Theoderichs großen Mosaikschöpfungen ihren Anfang nahm. Selbstverständlich blieb er auch an den an sich sehr spärlichen Mosaiken haften, die in Rom während jener Zeit entstanden waren, vor allem an den Arbeiten, die zu Beginn des 9. Jahrhunderts „römisches Mosaik" zu einem neuen Begriff macht.

Um diese Zeit schießt nach ziemlicher Unfruchtbarkeit plötzlich eine Blüte, vielleicht Nachblüte des repräsentativen Mosaiks auf (siehe darüber auch S. 35), die in dem Kunstwollen des bedeutenden Papstes Paschalis I. den initiativen Mittelpunkt hat und sich in drei großen, ziemlich gleichzeitigen Aufgaben in den Kirchen S. Prassede, S. Maria in Domnia und S. Cecilia auswirkte⊙. Man bezeichnet diese als „Werke des Verfalls".

Daß dies überhaupt geäußert werden konnte, zeigt, wie wenig der gewöhnlich dem Mosaik gegenüber eingenommene rein kunsthistorische Standpunkt in der Lage ist, die Sonderstellung des Mosaiks zu begreifen und ihr Rechnung zu tragen. In Wirklichkeit sind die Mosaiken in den genannten drei Kirchen nicht „armselige Dekadenz", sondern Höhepunkte einer geradezu glänzenden Monumentalität und architektonisch wie repräsentativ besonders wertvollen Ausdruckskraft. In ihnen ist, wenn man so sagen darf, der östliche Mensch im Westen so ganz verstanden worden: Das einzelne ist nichts, wenn es nicht in Beziehung zur Gesamtheit steht. Das Einzelblatt ist erst wichtig, wenn es Laub ist, und dieses wird es nur durch die Beziehung zu seinem Träger, zum Baum. Ganz besonders gilt dies vom Menschen. Wichtig und für die Darstellung überhaupt zulässig ist er nur, wenn er als Glied einer bestimmten Gemeinschaft erkannt wird und zwar innerhalb jener hoheitgewollten Rangordnung, die nun einmal außer jeder Diskussion bleiben muß. Nichts kommt auf dem Gebiet der höchsten christlichen Motivik dieser Idee so vollständig entgegen, wie die Symbolik des „Himmlischen Jerusalems" mit seinen zahlreichen Stufungen und Einordnungen in die Zentralachse allen Seins, des Göttlichen Wesens selbst. Die menschliche Einzelerscheinung wird dadurch und dann zur gewaltigen Idee, wenn sie in der Menge der in Haltung usw. völlig gleichen einzelnen geschaut, wenn aus der Vielheit die Einheit wird. Das war schon der Sinn jener frühchristlichen „Prozessionsdarstellungen", von denen wir in den „weiblichen Heiligen" in S. Apollinare Nuovo künstlerisch wundervolle Beispiele (siehe Tafel 21), in den Prozessionen in S. Apollinare in Classe monumental noch typisch geprägtere Reihen haben, jene „trostlosen" Gestalten (Kurth)! Das war auch die große Konzeption des Mosaikpapstes Paschalis: Monumentalität und Ausdruckskraft durch stärkste Konzentration des Vielfältigen zum Einheitlichen, des Individuellen zum Typus. Hier ist es die höchste Region des Geistigen, Religiösen — im Mosaik unserer Tage, um dies vorwegzunehmen, die Welt der neuen Rhythmik in Arbeit und Wehrkraft. Selbst jene die vom „Verfall" der römischen Mosaiken (wo und wie sie eigentlich „verfallen" sein sollen, wird nicht näher dargelegt) reden, stellen fest: „trotz des Niederganges dieser Mosaiken ist der Blick auf ihre Konzeption und Komposition überwältigend".

V

Was bleibt nun aber letztlich von dem Begriff „Byzantinisch" übrig?

Mit der endgültigen Niederlage der Bilderstürmer im 9. Jahrhundert begann eine besondere, größtenteils demonstrativ gemeinte Neublüte der Bilderfreude. Diese mußte von vornherein in ein System abgefangen werden, damit nicht neue Mißverständnisse entstehen konnten. Das fiel mit einer Entwicklung zusammen, die das geistige Leben von Byzanz in eine Unzahl von theologischen und wissenschaftlichen Schulen aufgespalten hatte. Die unmittelbare Frühchristlichkeit, die aus dem Worte Gottes, aus den Heiligen Schriften lebte, wurde in eine oft fast sophistische Systematik gegliedert. Soweit dieser neue Geisteszustand in der Kunst seinen Niederschlag fand, nennt man ihn das Zeitalter

des „mittelbyzantinischen" Stils. Die ihm vorausgehende erste Periode wäre nach dieser Einteilung identisch mit der von uns bereits besprochenen Zeit von Ravenna bis zum Bilderstreit, was, wie wir gezeigt, auf das Mosaik keinen Bezug hat. Die besonderen Kenner dieser mittelbyzantinischen Periode (Diez, Diehl, Demus, v. Berchem) knüpfen sie an die Grundanschauungen der großen östlichen, indogermanischen Komplexe der iranischen, indischen volksmäßigen Kunstempfindungen, insbesondere an den Mazdaismus an. Diese seien die Grundlage des „hieratischen" Stils, der das Wesen der mittelbyzantinischen Kunst ausmache. Die Zusammenhänge sind unbestreitbar. Für unseren Zusammenhang aber ist die hieratische Ausgangstellung der mittelbyzantinischen Kunst eine gegebene Tatsache. Der Unterschied gegen die unmittelbare Vorzeit ist erheblich: Der hellenistische Realismus, überhaupt die tatsächliche Wirklichkeit, soll durch eine in streng wissenschaftlichem Denken geschaffene rein geistige Wirklichkeit ersetzt werden. Alles ist in magischer Beziehung unter und auf einander: Der Raum und Hintergrund wird allmählich aller sinnfälligen Individualität entkleidet und zum „Leeren" destilliert. Die Figuren stehen meist frontal oder hängen, da man manchmal gar nicht erkennen kann, ob und wo sie stehen, in einem Vakuum des Unendlichen. In dem, was in den kirchlichen Bauwerken zur Darstellung kommt, herrscht genaueste An- und Rangordnung, die den architektonisch wichtigsten Baugliedern auch die theologisch und ikonographisch wichtigsten Motive anweist: In der Kuppel muß das Wichtigste, Christus, seinen Platz haben, aber nicht mehr in einer menschennahen Form oder gar in der jugendlichen, orpheusartigen Unmittelbarkeit, sondern als Ausdruck des großen christlichen Weltfinales, als Pantokrator, Herrscher des Alls, in dessen unerhört ernstem und manchmal fast schon fruchtbarem Ausdruck das Weltgericht seine drohenden Schatten vorauswirft. Maria ist in der Apsis; die Vorbilder des Abendmahles, wie Melchisedek u. a., sind dem Raum um den Altar vorbehalten. Die östliche Form des Kirchenbaues, das Zentralgewölbe begünstigte diese strenge Aufteilung außerordentlich. In der Darstellung des einzelnen werden als weitere besondere „Byzantinismen" gekennzeichnet: Die oft sehr lebensarme Gleichmäßigkeit der Gesichter, die überschlanke hagere Zeichnung des Körpers, die von einer naturwahren Anatomie kaum mehr etwas verspüren läßt, die wenig sympathische und aufdringliche Sprache der Gewandfalten usw. Daß dies nicht Verfallerscheinungen sind, die ihr Los in stummem Fatalismus ertragen, vielmehr etwas sprechen, ja laut hinausrufen wollen, ist selbstverständlich. Die Linie der Falte ist wie die Symbolik der Zahlen, eine magische Geheimsprache für Rang, Würde und Zeremonie, Etikette. Trieb dies schon den Hof Justinians, der doch der alten Natürlichkeit um Jahrhunderte näherstand, als die Konvention des 9. Jahrhunderts, so darf man sich an der viel mißverstandenen Faltensymbolik der mittelbyzantinischen Kunst um so weniger stoßen, als sie im Gottesdienst, in Liturgie und Hofzeremonie täglich Wirklichkeit war. Es ist durchaus richtig, daß auf verschiedenen Kunstgeschehnissen, auch auf Mosaiken, die Falten ein derart verschnörkeltes und unangenehmes Barock zeigen, daß man sie unmöglich als Ausdruck irgendeiner Wirklichkeit ansehen kann. Sie sind in den großen Mosaikzusammenhängen von Torcello und S. Marco in Venedig eine zunächst befremdliche Tatsache und erinnern an die Federführung in der Buchillustration. Andere Mosaiken sind dafür um so eindringlichere Beispiele der strengeren Linienführung. Das sind insbesondere die Standardwerke der Periode, die Mosaiken in St. Lukas in Phokis und die in Daphni, in dem uralten Kunst-

raum von Delphi. Sie tragen das weisere ruhigere Ebenmaß, soweit es dem byzantinischen Stil überhaupt möglich ist. Es sind also auch in diesem mittelbyzantinischen Stil dieselben zwei verschiedenen Richtungen einer mehr zeichnerisch monumentaleren und einer mehr dramatisch-illusionistischen, denen wir bereits am Ausgang der Antike begegnet sind. Sie setzen sich später in der Glasmalerei des Mittelalters fort. In meinem „Handbuch der Glasmalerei" habe ich sie byzantinisch I bzw. II genannt.

Was ist nun der Sinn des Mosaiks der mittelbyzantinischen Periode? Zunächst eine neue und eindringliche Art von Repräsentation, die nicht mehr allein durch ihren Stil, den Glanz und die Kraft ihres Werkstoffs demonstriert, sondern über alle Zufälligkeiten der Raumzuweisung hinausgreift. Der Raum in seiner Totalität wird ihr nunmehr überwiesen zur grandiosen Gesamtrepräsentation, einer Baugesinnung von höchster Vollendung. Bei diesem Ausdruck einer großen Idee geht es nicht an, den ausführenden Künstlern auf die stilistischen Finger zu sehen, Falten zu kritisieren, an Einzelheiten zu haften. Wichtig ist dagegen, namentlich in unserem Zusammenhang, die entscheidende Synthese zu fühlen. Die Frage kann nur sein: Ist das dem Gesamtwerk zugrunde liegende große Wollen einer Persönlichkeit von Autorität in der Darstellung gelungen? Was S. Lukas⊙ betrifft, so treten wir in eine Kirche, die von einem Fürsten (dem byzantinischen Kaiser Romanos II., gestorben 963) als Grablege gebaut worden ist. Unser Fuß geht auf Porphyr und Jaspis. Unser Auge trifft auf die Pracht des griechischen Marmors der Wände. Über alles aber ergießt sich der farbige Glanz der beziehungsreichen Mosaiken. Daphni ist womöglich noch gewaltiger, reif in allem, klärend, mitreißend. Überall blickt durch, daß sich malerische Schönheit stets dort eingeschlichen hat, wo sie nicht zu stören und darum verdrängt zu werden Gefahr lief. Im Farbakkord, der auf dem leuchtenden Gold des Hintergrundes stets festlich wirkte, sollte zwar der reifere und strengere Charakter dunklerer Tönung den Stil der Zeit repräsentieren. Aber es gelang nirgends, die jugendfrische Leuchtkraft der ungebrochen lebhaften Unmittelbarkeit ganz auszuschließen. Ein Beispiel dieser Ordnung in der mosaikmäßigen Raumgliederung siehe auch auf den Tafeln 48, 49.

Vor einigen Jahren ist es dem Engländer Whittemore geglückt, im Narthex (Vorhalle) der Hagia Sophia, des weltberühmten Mittelpunktes des byzantinischen Kunstraums, unter mohammedanischer Tünche, zwei halbkreisförmige Mosaiken bloßzulegen. Damit sind der Erkenntnis jener wichtigen Zeit, in der sie entstanden sind, zwei Werke von höchster Bedeutung zurückgegeben worden. Sie sind die Exponenten der offiziellen Kunst und Repräsentation in Mosaik, die nach dem Willen der byzantinischen Kaiser bestimmt waren, neben ihrer engeren Aufgabe für die Hagia Sophia, das in der Hauptstadt durch Meisterhand vorgebildete Werk für das ganze Gebiet richtunggebend zu machen⊙. Die beiden Werke bezeugen in der Tat die größte Reife und Schönheit des sog. mittelbyzantinischen Mosaiks. Auch in der Abbildung (Tafel 26, 27) zeigen sie, wie der vornehme edle hellenische Geist in hieratisch-höfischer (byzantinischer) Umklammerung lebendig ist, und wie man alles Recht hat, diese Zeit das Goldene Zeitalter des östlichen (byzantinischen) Mosaiks zu nennen, das vom Werk Ravennas vorbereitet worden ist.

VI

Noch einmal, bevor das Mosaik in die Ateliers der Tafelmaler der Renaissance abgleitet, wird es eine Angelegenheit der Germanen, entsteht eine große Parallele zu dem Werk Theoderichs d. Gr. Es handelt sich um die Normannen. Im 11. Jahrhundert erschienen sie meteorartig in Sizilien und wurden innerhalb von nicht ganz einem Jahrhundert aus Eroberern zu Königen. Diesen kriegserfahrenen Kämpfern und Feldherrn war es nicht schwer geworden, ihre Sieges- und Königsfahne auf der Zitadelle von Palermo zu hissen. Aber in kulturellen Dingen schien die Sache etwas schwieriger und heikler. Denn der Boden, auf dem sie zu herrschen sich anschickten, war uralter Bezirk der Musen aller Gattungen und mit Denkmälern lateinischer, arabischer und byzantinischer Kultur reich besät. Mit scharfem Blick hatten die Normannenfürsten, insbesondere König Roger II. und Wilhelm II. erkannt, daß das Mosaik die königliche Kunst war, mit der man eine gewollt repräsentative Herrscherperiode in monumentalster Form einleiten und festlegen konnte. Ohne Zögern ging Roger ans Werk. Im Jahre 1132 begann er die auf die Sarazenen zurückgehende Zitadelle Palermos zum Palazzo reale, einem wahrhaft königlichen Palast auszubauen, und genau nach dem Vorgang Theoderichs, als hätte Roger ihn gekannt und sich zum Beispiel genommen, war das Mosaik sein Herold, und zwar ebenso in kirchlicher wie profaner Prunkausstattung. Wie S. Apollinare Nuovo, die Hofkirche Theoderichs, mit einem selten vollständigen und unerhört prachtvollen Mosaikschmuck ausgelegt war, so darf Rogers Cappella Palatina, die er in seinen Palazzo einbaute, als schönste Schloßkapelle der Welt bezeichnet werden, ist übrigens als solche tatsächlich seit den Tagen der Entstehung gepriesen worden. Der Stil, in dem sie von Roger erbaut wurde, der Vorgefundenes mit eigen Gewolltem mischte, wird normannisch-arabisch genannt. Das Innere, der Glanz, der von dem Marmor der Cosmatenböden, von den Säulen und dem reichen Gold der Mosaikhintergründe strahlt, ist von geradezu orientalischer, phantastischer Pracht. Insbesondere der Chor enthält Mosaiken die, fast ausnahmslos tadellos erhalten, zu den schönsten Mosaikwerken aller Jahrhunderte zählen. Stilistisch betrachtet sind sie die reifste Frucht der (neuentdeckten) Mosaiken von dem Narthex der Hagia Sophia, von Hosios Lukas und Daphni, die wir im vorigen Abschnitt kennen gelernt haben und die gleicherweise für Rom und Palermo von Bedeutung geworden sind; ja, sie überragen diese noch an vornehmem monumentalen Ebenmaß, das hier etwas wahrhaft Klassisches hat. Nur der prächtige Christuskopf von Cefalù ⊙ kann mit diesen Kapellenmosaiken verglichen werden. Wenn ich in diesem großen Zusammenhang auf etwas Kleines hinweisen darf, so möchte ich auf die winzige Haarlocke bzw. -strähne aufmerksam machen, die an der Stirne Christi bzw. Gott Vaters am Scheitel sich fortsetzt (s. z. B. Tafel 29). Sie ist nach damaliger Sitte ein Zeichen der besonderen Würde, der sich Gott und die Prominenten des Himmels und der Erde erfreuen. Diese modische, offenbar streng offizielle Floskel hat sich in der Kunst außerordentlich weit, bis in die mitteldeutschen Kunstschulen der Zeit erhalten; ein Beweis im Kleinen für die ungeheure Wirkung, die von Rogers Mosaikwerk ausgegangen ist. Es ist der Akzent seines königlichen Willens, des Verständnisses für die repräsentativ schöpferische Kraft des Mosaiks, die diese Schönheit und diesen Elan in die Mosaiken der Cappella gebracht hat. Wie initiativ Roger auf dem Gebiet des repräsentativen Mosaiks war, geht noch aus etwas

anderem außerordentlich Eigenartigen hervor. Er hat in seinem Palazzo das Mosaik zur Ausstattung der repräsentativen Profanräume, seiner königlichen Zimmer, in einem Umfang und in einer bewußten Grundsätzlichkeit herangezogen, die wiederum nur an Theoderich eine Parallele haben dürfte. Soweit ich sehe, ist die „camera di Ruggero“ das größte Profanmosaikwerk, das überhaupt auf uns gekommen ist. Ich habe auf Tafel 28 einen Ausschnitt aus diesen verschwenderisch reichlichen Mosaiken zur Abbildung gebracht: Die Wahl aus der Fülle dieser Mosaiken war wirklich eine Qual. Deren Gesinnung und stilistische Herkunft kann nach dem, was ich über syrisches Mosaik des frühen Mittelalters ausgeführt habe, leicht verstanden werden. Wo immer sich seit den Kreuzzügen an Mosaik etwas tat, ist im Westen syrisches Mosaikwerk unmittelbarer zum Zuge gekommen als im byzantinischen Kunstraum, der eben stets über eine eigene Tradition verfügte. Dieses Nebeneinander der byzantinischen Tradition höchster Erhebung in den Mosaiken der Cappella und einer unmittelbar syrischen Gesinnung in der Camera ist nicht verwunderlich, da Roger naturgemäß alles berufen mußte, was mosaistisch einen Namen hatte, namentlich nachdem er nur allererste Meister ans Werk ließ und in der denkbar größten Schnelligkeit fertig werden wollte. Wie wir aus verschiedenen anderen Gelegenheiten wissen, hat das syrische Kunst- speziell Mosaikelement namentlich für Ornamentales immer da Beachtung gefunden, wo man weltliche Motive für besonders oder ausschließlich angezeigt hielt. Ich verweise auf die Nachblüte der antiken Fußbodenmosaiken, die im Westen seit Beginn des 10. Jahrhunderts Übung geworden sind, besonders auf die Bodenmosaiken, die sich in Lescar, Sordes, Venedig befinden (s. a. Tafel 25). Die strenge Symmetrie in der Anordnung der Motive, die unkomplizierte Symbolik der Tier- und Pflanzenwelt, die das Auge erfreute, den Willen anregte, ohne den Verstand zu beschweren, mußte da von selbst die Türe öffnen, wo sich ein mosaistisches Begehren selbst kleinsten Ausmaßes regte. Im einzelnen waren besonders Jagdszenen beliebt, namentlich auch mit mythologischer Färbung, wie auf unserer Abbildung, auf der wir Kentauren beteiligt sehen. Alles war arkadisch gestellt, was dem Stil des Mosaiks besonders entgegenkam, eine ins Weite komponierte Tiergestaltung von heraldikartiger Stilisierung, für die sich die Pfauen besonders eigneten (Tafel 28). Über die Gewölberippen der Camera und innerhalb der Gewölbekappen laufen medaillonartig geformte Pflanzenranken bzw. Vier- und Achtpässe, Kreise mit Tieren, Hirschen, Löwen, Leoparden usw. Ein ähnliches Denkmal syrisch orientierten profanen Mosaiks hat sich in dem Brunnenhaus des normannischen Lustschlosses La Zisa in Palermo⊙ erhalten.

Während Roger mit seinen Mosaiken in Palazzo und Cappella beschäftigt war, regten sich Künstlerhände in der eben im Bau befindlichen Kirche S. Maria dell'ammiraglio, so genannt, weil sie von Rogers Großadmiral Georgios Antiochenos (1134) gegründet war. Wenn Roger mit seinen Cappellamosaiken Vorbildliches bot, so konnte der Admiral natürlich nicht zurückstehen. Leider ist von dem Mosaikschmuck der Martorana, wie die Kirche heute heißt, nicht mehr viel übriggeblieben. Aber das Verbliebene reicht zu einer wichtigen weitgehenden Kenntnis. Denn es sind vor allem zwei Mosaikporträts, also wieder eine Angelegenheit, die unmittelbar an Theoderich erinnert. Das eine von beiden zeigt den König Roger, wie ihm Christus die Königskrone aufs Haupt setzt. In dem Gegenstück kniet der Admiral vor Maria, der er die Stifterurkunde der Kirche überreicht hat. Die Tatsache der Porträts an sich, die beide Meisterwerke der Kunst des Mosaiks und

des Porträts sind, zeigt, daß sich die Denkungsart Rogers ganz in den Bahnen Theoderichs bewegt, mit der er auch in der Auffassung von Autorität und Herrscherform völlig übereinstimmt. Nach der Anschauung und Praxis beider Könige ist das Mosaik das einzige monumentale Kunstelement, das dem Porträt, als dem persönlichen Inbegriff königlicher Machtfülle aus göttlicher Berufung, erschöpfenden Ausdruck verleihen kann.

Auch Rogers Enkel, König Wilhelm II (1166—89) dachte so und trat in allem in die Fußtapfen seines überragenden Großvaters. Von ihm sind gleich zwei solcher Königporträts erhalten, beide in dem Chor der Kirche von Monreale. Auf dem einen übergibt Wilhelm der sitzenden Maria das Modell der Kirche. Auf dem anderen wird er genau wie sein Großvater Roger von Christus, der in dieser Szene sitzend dargestellt wird, zum König gekrönt. Alles ist auf den beiden Mosaiken gewollt prächtig und reichlich. In allem wollte Wilhelm das Werk Rogers ins Grandiose steigern, die künstlerisch königliche Pracht seiner eigenen Schöpfungen in einem Ausmaß halten, das seinen Zeitgenossen als ein kaum glaubliches Wunderwerk erscheinen mußte. Baute einst Roger eine Cappella, so mußte es bei Wilhelm gleich eine ganze Kathedrale sein. Und was für ein prachtvoll gegliederter, märchenhaft schöner Bau ist dieses Monreale schon in seinem ungemein lebensvollen Äußeren, übersät mit feinsten Felderteilungen, einem wahren Geflecht von ineinander greifenden Spitz-, Rundbögen und Säulchen! Und im Inneren ist es dem vom Gesamteindruck trunkenen Auge kaum mehr möglich, sich der Pracht zu erwehren und den Blick auf einzelnes zu lenken. Einige Ziffern müssen herhalten, um das einigermaßen zu schildern, was Wilhelm in dem kurzen Zeitraum von kaum einem Jahrzehnt an Mosaikarbeit verlangt hat: Die drei Längs- und die Querschiffe samt dem Chor, die vollständig mit Mosaiken ausgelegt sind, enthalten nicht weniger als 110 stehende Einzelfiguren, 138 Medaillons und 134 Szenen, von denen einzelne bis zu 15 beteiligte Figuren haben. Es ist die ganze Geschichte des Alten und Neuen Testaments, die sich auf Goldgrund entwickelt, nach den Bedürfnissen der Komposition abgeteilt durch Architekturglieder, durch Motive von Wasser- und Landszenen, durch Ranken- und sonstige Pflanzenformen. Der Gesamteindruck beim repräsentativen, monumentalen Mosaik die erste und unerläßliche Hauptsache, ist geradezu überwältigend, verblüffend, blendend. Aber es war bei der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit, die im umgekehrten Verhältnis zur Größe der Aufgabe stand, natürlich nicht möglich, jeder Einzelheit jene künstlerische Vollendung und Reife angedeihen zu lassen, die in Wilhelms Absicht lag. Roger hatte schon die größte Mühe, das weit kleinere Mosaikwerk der Cappella, das im übrigen dieselbe Thematik hatte, auf einem gleichmäßigen Standard von Kunst im ganzen und einzelnen zu halten. Wie sollte es Wilhelm leichter geworden sein, für die ungleich größere Aufgabe den nötigen Stab von Mosaikern und die Masse von Werkstoff beizubringen? Roger hat sich sichtlich mehr der damals in Blüte kommenden römischen Mosaikerschule zugewandt, die — wie wir sehen werden — von S. Maria in Trastevere ausging. Auch darf dabei nicht übersehen werden, daß die reiche Cosmatenarbeit der Cappella ganz dieselben Muster aufweist, wie S. Lorenzo fuori le Mura in Rom, was auf den hauptsächlichen Zusammenhang mit Rom besonders hinweist. Wilhelm konnte von vornherein unter den Arbeitskräften überhaupt nicht wählen, er mußte nehmen, was er haben konnte, vor allem also Griechen, die zu Zeiten seines Großvaters auf ihrer höchsten, nicht mehr überbietbaren Höhe standen, aber innerhalb von kaum

einem Menschenalter — wie besonders die Mosaiken im Baptisterium in Florenz zeigen — von ihrer überragenden Höhe abgeglitten, ja geradezu abgestürzt waren. Sind bereits in der Cappella die einzelnen Handschriften der Mosaiker von besonderem Reiz, so zeigt sich in Monreale ein geradezu phantastisches Ergebnis, wenn man die vielen verschiedenen Richtungen und handschriftlichen Gegensätze in einen Zusammenhang bringen möchte: hier sind die Figuren fast übertrieben mager, dort Typen von Gourmands, hier ist alles wie leblos, dort herrscht fast Aufgeregtheit usw. Aber diese große Zahl von Handschriften so verschiedener Meister hat nicht bloß ihr spezifisches kunsthistorisches Interesse. Es ist vielmehr geradezu ein gigantischer Eindruck, zu sehen, wie wunderbar es gelungen ist, alles in der Einzelheit weniger Vollkommene in die große Linie der Gesamtkonzeption einzuordnen. Es ist deswegen so gelungen, weil alles Technische meisterhaft gehandhabt worden ist (siehe Tafel 30).

Fast märchenhaft plötzlich, wie diese Periode des Normannenmosaiks, die sich an die Fürstennamen Roger und Wilhelm II. knüpft, in Sizilien aufgetaucht ist, ist sie erloschen, der Nachwelt alles weitere überlassend. Mit unübersehbarer Deutlichkeit hat sich nochmals gezeigt, daß das monumentale Mosaik mehr als alles andere eine fürstliche Kunst ist, die Sprache kraftvollster Autoritäten, die initiativ Geschichte und darum auch Kunst machen. Gerade das, was sich am Gegenpol des italischen Kunstraums im Norden, in Venedig, gleich- und nachzeitig in Mosaik tat, ist ein unmittelbar starker Beweis dafür.

VII

Es war ein Kollektiv, was sich in dem Mosaikwerk von San Marco in Venedig von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Vollendung im 14. vollzogen hat. Es ist nicht mehr der königliche Wille einer führenden Autorität, die aus dem Vollen schöpft und „Volles“ schafft, sondern die Reihe einer traditionsbeseelten Gemeinschaft, die in den Manifestationen ihrer politischen Exponenten — hier der Dogen — ihren Ausdruck findet. Otto Demus hat in seiner Schrift über die „Mosaiken von S. Marco in Venedig zwischen 1100—1300“ die einzelnen Stufen dieser geschichtlichen Mosaikentwicklung von S. Marco untersucht und klargestellt. Daraus geht hervor, daß das Älteste in der Hauptapsis, das anfangs des 12. Jahrhunderts entstanden ist, als Bestes vom Ganzen betrachtet werden muß, das noch Anteil an der Klassik des 11. Jahrhunderts bzw. der von uns geschilderten mittelbyzantinischen goldenen Periode des Mosaiks hat und in einer Reihe mit den prächtigen Aposteln des Michaelklosters von Kiew steht. Das Brandunglück des Jahres 1145 unterbrach die Aktion. Aber anregend mußte die Nachblüte des römischen Mosaiks des 12. Jahrhunderts und das Werk von Palermo wirken. Mit den Arbeiten für die große Westkuppel, in der die Ausgießung des Hl. Geistes dargestellt wurde, setzte sich um 1170 das Mosaikwerk fort, das sich ins 14. Jahrhundert hinzog. Was sich in dieser Zeit getan hat, ist einmal ein Abgleiten der guten handwerklichen Tradition, wie auch des typischen Mosaikstils der byzantinischen Mosaisten in Konvention. Der Karton kam immer mehr

in die Abhängigkeit von dem Tafelmaler. Die mosaistische Werkgerechtigkeit löste sich mehr und mehr auf, trat aus der Fläche, wurde plastisch und perspektivisch wie Ölmalerei und Skulptur. Dazwischen schob Torcello seinen aufgeregten, schnörkelhaften Stil, der in der Übertragung nach Venedig noch barocker wurde. Die Vielfältigkeit der teils erfreulichen teils ganz unmosaistischen Eindrücke bewegt sich zwischen den recht monumentalen Einzelfiguren der Propheten, Davids, Marias und den völlig unmosaistischen Gruppen des Weltgerichts oder der Markuslegende auf der Fassade. Zu den erfreulichsten, außerhalb der Konvention, aber innerhalb der echten Mosaiktradition stehenden Mosaiken gehören viele Einzelheiten, wie der sechsflügelige Cherub, die aktuellen Episoden der Markuslegende und die impressionistische Darstellung der Salomegeschichte. Deswegen haben wir aus diesen Zyklen einige Beispiele auf Tafel 31—33 gebracht.

Mehr als in irgendeinem anderen Bau muß in S. Marco der farbig demonstrative Gesamteindruck die Hauptsache in der Beurteilung der vielen, äußerst ungleichen Mosaiken sein. Er ist in erster Linie ein Sieg der im allgemeinen guten Werkarbeit, der den Raum von S. Marco festlich, verständlich und so ungeheuer groß in der phantastischen Raumwirkung macht.

Während der langen Mosaikperiode in S. Marco zu Venedig, die naturgemäß ein Spiegelbild der von Byzanz aus beeinflußten Mosaikentwicklung der Zeit von rund 1100—1350 ist, hat sich außerhalb der Mauern des berühmten Domes sehr viel Mosaistisches begeben, was auf Stoß und Gegenstoß deutet. Und einer von ihnen wurde, nicht — wie man nach allem Vorausgehenden annehmen möchte — zu einem neuen Impuls für das Mosaik, sondern zum Todesstoß.

Die Art, wie dieser vor sich ging, entbehrt nicht der Größe, hatte etwas Dramatisches, Aufregendes, wie die große Schlußrunde eines Kampfspiels. Dabei standen sich die Künstler der beginnenden Vorrenaissance und die letzte Generation lebens- und traditionszäher Mosaisten gegenüber. Die Arena aber, in der dieses Schlußspiel ausgetragen wurde, war Rom. Der allgemein kulturelle und künstlerische Aufschwung, den die Stadt nach langen Jahrhunderten widriger Verhältnisse seit Beginn des 12. Jahrhunderts nahm, und der mit dem Begriff der sogenannten Vorrenaissance identisch ist, hat schon oft eine nach Wurzeln und Auswirkungen genaue Schilderung erfahren. Und was unsern Gegenstand im besonderen betrifft, so wurde das große dekorative, monumentale Mosaik nochmals der besondere Nutznießer dieser günstigen Vorbedingungen. Seine hiermit anhebende dritte Etappe, die der zweiten, dem Werk des großen Mosaikpapstes Paschalis I., erst nach fast zwei vollen Jahrhunderten folgen konnte, war nochmals ein Höhepunkt von besonderer und leider abschließender Bedeutung. Ihn verdankt es zunächst dem initiativen Willen der nun in Rom einzigen Autorität, den Päpsten. Innozenz III. (1130—43) steht am Anfang dieser dritten und letzten Etappe des römischen Mosaiks und damit des monumentalen Mosaiks überhaupt. Die Kirche S. Maria in Trastevere erhielt auf Veranlassung des Papstes einen Mosaikschmuck, dessen Umfang und programmatische Form geradezu wie eine plötzliche bewußte Wiederaufnahme des frühchristlichen Mosaiksystems aussieht: Fassade und im Kirchenraum der Triumphbogen wie die Apsis werden wie ehedem Träger reichsten Mosaikschmucks. Das Wichtigste ist dabei die Apsis, die sich in wesentlich stilisierter Form dem alten Modell anschließt. Noch bedeutender ist das Apsismosaik der glanzvollen und einheitlich überwältigenden Kirche S. Clemente, die wegen

dieser homogenen Schönheit von den Besuchern der ewigen Stadt besonders bevorzugt wird. Sie hat in ihrem Hauptfeld ein völlig neues Motiv, das in dem Mosaik der urchristlichen Taufkapelle im Lateran vorgebildet ist. Es stellt Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes dar, der zwischen je 25 in Spiralen aufgeteilten Rankenmustern steht. Und diese hinwiederum sind, wie die Weinranken in den Gewölbemosaiken in dem Mausoleum der Konstantina, belebt mit einzelnen kleinen dazwischen gestreuten Figuren. Wer sind die Meister, die nochmals ein Mosaik von so großem Format schufen bzw. schaffen konnten? Kein Lichtschein aus Archiven leuchtet in diese Anonymität des Künstlermäßigen. Und doch hätte es die Zeitgenossen oder einen Epigonen zur Aufzeichnung anregen müssen. Man kann nur vage annehmen, daß das Feuer der Tradition, das unverlöschbar unter der Asche glomm, von der päpstlichen Initiative angeblasen, sofort wieder mächtig loderte und voll in Aktion trat. Wem diese Schnelligkeit oder Plötzlichkeit gar nicht eingehen will, der braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß in der Zeit, in der wir uns befinden, aus römischen Steinmetzen im Handumdrehen geschickte Mosaisten wurden. Die Aufarbeitung der reichen Bestände an antiken Marmorresten, die zersägt, in Würfel (tesserae!) geteilt und mit Smalten versetzt, zu kunstvollen Ornamentmustern mosaikartig gestaltet wurden, brachte von selbst in die Nähe des monumentalen Mosaiks. Die bekannteste Erscheinung auf diesem Gebiet, die Familie Cosma, die jener geradezu industriell geweiteten (Böden, Kanzeln, Sitze, Leuchter) mosaistischen Arbeit den Namen gab, zeigt, wie groß das Gefühl für alles Mosaikmäßige in jener dritten Etappe des römischen Mosaiks gewesen sein muß. Gerade diese Arbeiten beweisen den engen Kontakt zwischen Palermo und Rom, als beide mit ihren großen Mosaikaufgaben beschäftigt waren. Wahrscheinlich haben sie sich in ein immer größeres künstlerisches Format hineingesteigert. Und als der letzte Mosaiker den Dom von Monreale verließ und als die letzte Smalte in dasApsismosaik von S. Clemente gesetzt war, konnte festgestellt werden, daß die Mosaiker von S. Maria und S. Clemente, von denen wir leider sonst gar keine Kunde haben, den ersten Gang der Schlußrunde gewonnen hatten.

Aber der zweite Gang begann ihre Position mächtig zu erschüttern. Das Zeichen zu ihm gab abermals ein spezifischer Mosaikpapst, Nikolaus IV. (1188–92). Schon daß es sich dabei um zwei der allerersten Kirchen Roms handelte, zeigt, daß der Papst etwas besonders Repräsentatives vorhatte. Und nun treten auch die beiden Parteien aus dem Dunkel der bisherigen Anonymität. Ja sie haben sich geradezu dokumentarisch für die Nachwelt festgelegt. In einem der großen Mosaikfelder dieses Wettkampfes, in der Apsis der berühmten Basilika S. Giovanni in Laterano haben sich die beiden Meister in persönlichem Konterfei und inschriftlich festgelegt. Der eine in Mönchskutte mit den Attributen des Malers ist „Jacobus Torriti pictor". Sein Gegenüber mit dem Zerkleinerungshammer, noch heute dem Symbol des Mosaisten, ist „Fr. Jacobus de Camerino socius magistri operis". Also Kartonzeichner und ausführender Mosaist stehen in einträchtiger Arbeit gleichberechtigt und gleichbeschäftigt nebeneinander. Und das nämliche gilt für das fast gleichzeitige, ebenso grandiose Mosaikwerk von S. Maria Maggiore. Diese Basilika ist, wie bekannt, schon einmal in der ersten Zeit des christlichen Mosaiks Schauplatz einer der größten Mosaikangelegenheiten gewesen. Künstlerisch wie werkarbeitsmäßig sind die Mosaiken für diese beiden Basiliken das Allerbedeutendste, was an mittelalterlichem römischen Mosaik vorhanden ist. Wir sehen auf ihnen die Vorrenaissance am

Werk in jenem herrlichen ansprechenden Stil, der von dem griechischen Mosaik der Blüte ausgeht und in und durch Giotto jene wundervolle Prägung bekommen hat, die man eben Giottismus nennt. Wie unendlich schade, daß die Entwürfe, die Meister Giotto 1298 für die Vorhalle von St. Peter gemacht hat und die im 17. Jahrhundert zugrunde gegangen sind, einem immerwährenden Verlust anheimfallen mußten. Kaum ein anderer Künstler hatte so enge innere Beziehungen zum Mosaik, kaum einer hatte aus ihm seine beste Inspiration und Kraft bekommen wie gerade Giotto. Und schließlich auch seine Schüler. Insbesondere waren Gaddo Gaddi und Rusuti mit den Mosaiken der genannten Basiliken eng verbunden. Und wenn nun der Schiedsrichter den zweiten Gang zu bewerten hätte, so wäre es ein Unentschieden, aber nicht im negativen Sinn, sondern als Ausdruck für die beiderseits gleich gewaltigen Höchstleistungen, bei denen es keine einzelnen Wertbemessungen mehr gibt.

Im Jahre 1351 wird nochmals das Gerüst zur Ausführung einer mosaistischen Arbeit großen Stils, diesmal in der Apsis der Kirche von S. Maria in Trastevere angelegt. Und zwar unterhalb der Mosaiken, die wir bereits kennengelernt haben, näherhin unter der Reihe mit den symbolischen an die Antike erinnernden Schafen. Es wurden sieben prächtige, künstlerisch außerordentlich wertvolle mariologische Szenen darunter komponiert, die später sogar Raffael Santi begeisterten. Der Meister des Kartons ist Cavallini, der Schüler Giottos, der Namen des Mosaisten ist unbekannt und war auch tatsächlich nicht mehr von Bedeutung.

Der dritte Gang der Schlußrunde und damit diese selbst ist für das Mosaik endgültig verloren, näherhin für die selbständig monumentale, werkgerechte Art des Mosaiks. Der Tafelmaler beherrscht von nun an die Stunde. Noch manch künstlerisch außerordentlich wertvolle Arbeit ist aus irgendeinem zufälligen Grunde dem Mosaik anvertraut worden: zu Rom, zu Florenz, insbesondere aber zu Venedig, wo sich eine immer mehr weltferne handwerkliche Tradition wenigstens in der Rezeptur des Werkstoffs gehalten hat. Aber es liegt nicht in der Zielsetzung dieses Buches, auf den allem Wesentlichen des Mosaiks untergeordneten Zufallscharakter solcher Werke einzugehen, die durchweg nur malerisch empfunden und ausgeführt sind.

VIII

Die Erinnerung an die verschiedenen goldenen Epochen des Mosaiks in der Antike und dem ersten christlichen Jahrtausend, die mit den besonderen Erhebungen des Weltgeschehens zusammenfallen, war von dieser Zeit an auf länger, als sonst je einmal eine Unterbrechung gedauert hat, verblaßt. Denn das Gefühl für die zwingende, aus der Eigenart des Werkstoffs hervorgehende Stilistik und Ausdrucksform des Mosaiks war verschüttet. Der Ölmalerei, dem Fresko und vielleicht noch dem monumentalen Glasgemälde gehörte der fürstliche Elan, wenn dynastisches und künstlerisches Wollen manifestieren und repräsentieren wollte. Das Mosaik war zweitrangig geworden.

An wirklich Mosaikmäßigem gab es in den Jahrhunderten, die auf Giotto folgten, so gut wie gar nichts mehr. Hätten nicht elementare Ereignisse, wie Zerstörung und Brände, an wertvollstem altem Gut Einbußen gebracht und die Gewissen aufgerüttelt, so wäre es um die ruhmbekrönte, Jahrtausende alte Kunst des Mosaiks, in die sich wahrhaft ganz große Perioden und Ereignisse der weltgeschichtlichen Entwicklung gekleidet hatten, noch betrüblicher bestellt gewesen. So aber hat der ärgerniserregende Zustand, in den so manches pracht- und wertvolle Mosaik im Lauf der Zeit abgeglitten war, ein mahnendes Wort gesprochen, und das Verantwortungsgefühl, namentlich von seiten der Päpste, hat es vernommen. Insbesondere die große Brandkatastrophe von S. Paolo fuori le Mura in Rom, der Allerbedeutendstes zum Opfer gefallen war, wurde zum Fanal.

Der Vatikanpalast hatte schon vorher eine päpstliche Mosaikwerkstätte unterhalten, aus der die jeweils anfallenden Mosaikarbeiten, insbesondere die verstreuten Arbeiten für die Peterskirche hervorgingen. Den richtigen Schwung und offiziellen Ernst bekam sie aber erst im Jahre 1825, also als ausdrückliche Folge des genannten Brandunglücks. Sie wurde damals zu einem eigenen päpstlichen Institut für Mosaik im Damasushof, also unmittelbar unter den Augen der höchsten Stellen eingerichtet. Was über Restaurationen und Konservierungen hinausging, wie etwa das „Letzte Gericht“ an der Fassade von S. Marco in Venedig, ist nicht das Wesentliche, sondern das zähe Bemühen, den Werkstoff, die Integrität der Smalten, die Werkarbeit möglichst in der Tradition der Alten zu halten und damit einen Mittelpunkt für etwaige Neuorientierungen zu bilden, wenn sich da oder dort Regungen dazu zeigen sollten.

Und solche zeigten sich tatsächlich. Zunächst in Rußland. Auch hier machte der unerläßliche Zwang, dem drohenden Verfall Einhalt zu tun, die Not zur Tugend, die noch besonders belohnt werden sollte. In staatlichem Auftrag begann 1839 Solnzeff, Mitglied der Akademie der Schönen Künste in Petersburg, die Malereien in der Sophienkirche zu Kiew zu restaurieren, und sofort stieß er dabei auf die wertvollen Mosaiken in byzantinischem Stil aus dem 11. Jahrhundert, derer im Anhang näher gedacht wird, die unter einer Gipsschicht verhüllt waren. Zar Nikolaus erkannte darin den Wink des Geschicks: Mosaik, und noch gar im byzantinischen Geist lag ja der Psyche des russischen Volkes besonders nahe, und es bedurfte nur eines kleinen Anstoßes wie des genannten Zufalls, um das seit längerer Zeit schlummernde Gefühl für Mosaik neu zu beleben. Der Zar gründete daher eine kaiserliche Mosaikwerkstätte in Rom, in der an italienischen Meistern geschulte Lehrer wirken und wohin russische Zöglinge gesandt werden sollten. Schon 1852, also nach sechsjähriger Wirksamkeit, wurde die Werkstätte unter wohlwollender Unterstützung des Papstes Pius IX. nach Petersburg verlegt und mit der Akademie der Schönen Künste innerlich und räumlich vereint. Die künstlerischen Ergebnisse entsprachen jedoch in keiner Form den reichen, von den Zaren darauf verwendeten Opfern. Denn die Verbindung mit der Akademie erweckte in den Mosaikbeflissenen den fraglichen Ehrgeiz, Entwerfer zu werden, als „Künstler“ zu gelten und die Werkarbeit gering zu achten, anstatt sich die, primär als Werkstoffkunst zu wertenden, Arbeiten der ravennatischen und byzantinischen Meister zum Vorbild zu nehmen, stets eingedenk der Tatsache, daß Zeichnung und Werkstoff in engster Wechselbeziehung bleiben müssen. Es lohnt sich daher kaum, über die Arbeiten, die aus jenem Ideengang entstanden sind, näher zu sprechen.



Carin Mans Dotter. Ausschnitt aus den Mosaiken des Goldenen Saales im Stadthaus zu Stockholm (Glasmosaik: 1921–1923). Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.

Wenn wir von den wenig erfreulichen Versuchen mosaikmäßiger Art in England absehen, so erscheint auf den ersten Blick Frankreich als der relativ geeignetste Boden, auf dem sich eine neue Tradition hätte entwickeln und halten können. Denn in Paris lag damals die Führung alles kulturellen und künstlerischen Geschehens. Abermals war die päpstliche Mosaikwerkstätte in Rom die Ausgangsstellung. Ein Meister dieser Anstalt kam unter Napoleon, der großes Gefühl für die repräsentative Kunst des Mosaiks hatte, nach Paris, erhielt kaiserliche Anstellung und eine eigene Werkstätte. Seine Hauptarbeit war ein reich gegliedertes Bodenmosaik in dem Stil des pavimentum der römischen Kaiserzeit. Der Werkstoff bestand, wie beim Vorbild, aus Marmorwürfelchen und auch aus Smalten. Dieser theoretische und tatsächliche Orientierungshinweis auf die beste Zeit des Mosaiks, der mit Recht im Louvre seinen bleibenden Ehrenplatz bekommen hat, wäre wohl die wichtigste und richtigste Verbindung gewesen, falls Wille und Verständnis aufgetaucht wären, dem Mosaik ein neues goldenes Zeitalter zu bereiten. Leider dachte man damals noch nicht so klar, um darauf aufzubauen. Selbst so gründliche Kenner der Mosaikentwicklung und alles dessen, worauf es ankommt, wie Gerspach, sind von jenem klaren Versuch der kaiserlichen Initiative abgerückt und einem Unternehmen beigetreten, das in dem Franzosen Ch. Garnier seinen Mittelpunkt hatte. Dessen Wollen und Können prägte sich in den bekannten Mosaiken in der Pariser Neuen Oper aus. Das Wesentliche daran, die mosaistische Werkarbeit machte der Italiener Salviati. Auch diese Kompositionen und Zeichnungen halten sich in gewissem Sinn an die Antike, zum Teil über deren Durchdeutung durch die Renaissance und hatten jedenfalls die erfreuliche Tatsache zur Folge, daß sich die französische Regierung 1876 entschloß, eine „école nationale de mosaique“ mit eigener Werkstätte und jährlicher Unterstützung von 25000 Frs. einzurichten. Abermals wurde der Vatikan um Mithilfe angegangen. Er beurlaubte den tüchtigen Meister Poggesi, der zum Leiter des neuen Instituts berufen wurde. Von ihm gingen die weiteren Arbeiten für die Neue Oper, das Pantheon, die neue Kathedrale von Marseille und die Entwicklung zur gegenwärtigen Art der französischen Mosaikkunst aus.

IX

Und *Deutschland?*

Sollte sich in diesem Lande gar nichts gerührt haben? Man hatte daselbst gegen das Jahr 1870 eine brennende Frage: der berühmte Dom von Aachen, die einst so lebendige Erinnerung an die glanzvolle Zeit Ravennas verlangte dringend Erneuerung, und im Jahr 1869 sollte im Verfolg dieser Pläne die achteckige Kuppel mit Mosaikarbeit ausgelegt werden. Aber der Schöpfer des Kartons war ein — Belgier und der Meister der Ausführung — Italiener (Salviati). Gleich darauf entbrannte der große Krieg um Deutschlands Einigung und stellte jene mosaikmäßigen Gedanken und Pläne sozusagen zu einstweiliger Disposition. Als aber der Sieg des Jahres 1871 zur Begründung der deutschen Einheit und des deutschen Kaiserreiches geführt hatte, entstand sofort der Plan, diesen historischen Ereignissen ein weithin sichtbares Denkmal zu setzen. Das Ergebnis

dieser Absicht ist bekanntlich die Siegessäule in Berlin. Sie sollte der Ausdruck des neuen deutschen Kraftgefühls werden. Selbstverständlich setzte man alles daran, gerade das zum Ausdruck zu bringen, was an künstlerisch Bedeutsamstem in der neuen Reichshauptstadt Geltung hatte. Es ist bezeichnend, daß man dabei wie von selbst auf Mosaik verfiel, als es sich darum handelte, den Werkstoff festzusetzen, in dem der Fries des Unterbaues der Säule hergestellt werden sollte. An Künstlern fehlte es nicht, die Vorlage dafür zu schaffen. Die Wahl fiel auf Anton von Werner, nicht etwa deswegen, weil dieser mit den Traditionen und Gesetzen des Mosaiks besonders vertraut gewesen wäre, sondern weil er als Künstler, näherhin als Maler zu jener Zeit in besonderer Geltung stand. Sein Lebenswerk war die Kunst der Malerei. Er malte in Öl, und in Öl war daher auch die Vorlage für die geplanten Mosaiken der Siegessäule (Tafel 34). Es ist unwahrscheinlich, daß von Werner jemals eine mehr als zufällige Berührung mit den Gesetzen und der Werkarbeit des Mosaiks gehabt hat. Hätte er sie gehabt, dann hätte er die Vorlage überhaupt gar nicht in Öl malen können. Denn zu einer mosaikmäßig empfundenen Vorlage, die man fachmännisch „Karton" nennt, kann nur eine linear konzipierte farbige Zeichnung in Betracht kommen. Anton von Werner wie seine hohen Auftraggeber kannten das Mosaik nur von der flüchtigen Erinnerung und mehr äußerlichen Berührung als von dem tieferen Einblick in dessen Eigenart und Tradition. Wo sollten sie diese auch hergehabt haben! Die genannten Nachbarländer Rußland, England, Frankreich und auch Italien, die es wirklich ernst und energisch mit einer Restauration der Kunst des Mosaiks bzw. der Weiterführung solcher Traditionen gemeint hatten, kamen doch auch zu keinem nennenswerten „neuen" Ergebnis. Nachdem also das Ölgemälde Anton von Werners als Vorlage für die Mosaiken der Siegessäule sanktioniert war, konnte es sich nur darum handeln: wer führt die Mosaiken aus? Diese Frage war ungefähr genau so, wie die Überlegung der Venezianer im 16. Jahrhundert: wer führt die Vorlagen Tizians für San Marco in Venedig aus? Es waren an sich selbstverständlich Kunstwerke allerersten Ranges. Aber auch sie hatten, wie wir in San Marco feststellen können, mit Mosaik nur die Zufälligkeit des Materials gemein, das ebensogut Öl oder Stuck oder sonst etwas anderes hätte sein können. In Berlin hatte man naturgemäß noch die Erinnerung an Salviati, der kurze Jahre zuvor die Aachener Mosaiken ausgeführt hatte. Es war nur natürlich, daß man wiederum an ihn herantrat. Salviati führte das, was man ihm mit der Ölskizze in Auftrag gab, bestens aus. Seine Aufgabe und sein Ehrgeiz konnte nur sein, technisch das, was das Ölbild verlangte, so vollkommen als möglich in Mosaik auszuführen. Die naturgetreueste Umsetzung des Bildes in Mosaik gereichte ihm in den Augen seiner Auftraggeber und seiner Zeit zum größten Verdienst. Es war ja nicht seine Sache, daß Anton von Werners Ölbildvorlage ganz und gar unmosaikmäßig empfunden und ausgeführt war. Hätte er gewagt, in dieser Beziehung „nachzuhelfen", so wäre ihm dies ganz falsch ausgelegt worden. Denn woher sollten Werner und seine Zeit überhaupt einen Maßstab dafür gehabt haben, nachdem jede Berührung mit einer ausführenden Werkstatt fehlte! Hätte damals am Ort der Skizze in Berlin eine eigene Mosaikwerkstätte mit gesicherten, fachgerechten Traditionen bestanden und hätte Anton von Werner einmal nur die Entstehung eines Mosaiks in natura sehen können, so wäre gleich dieser erste Kontakt mit dem eigentlichen Wesen des Mosaiks zum fruchtbaren Anfang eines neuen deutschen Mosaiks geworden. So ist sein und Salviatis Werk auf Jahre hinaus Eintagsfliege geblieben, eine Verheißung,

aber vorläufig ohne Erfüllung. Tatsächlich hat — wie ein amtlicher Bericht im Jahre 1925 feststellt — auch die rein technische Arbeit nicht jene Erwartung befriedigt, die man an ein Mosaik „als die Malerei für die Ewigkeit" stellen durfte. Aber alles in allem: der Mosaikfries an der Siegessäule war ein großes, heute schon geschichtlich zu betrachtendes Ergebnis: Deutschland hat mit ihm erstmals öffentlich — die Aachener Mosaikarbeiten blieben ja immer auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Beschauern beschränkt — zu Gesicht bekommen, was Mosaik, d. h. Mosaik im Großen ist, welche Bedeutung ihm im Manifestationswillen der großen Zeit des neuen Deutschen Reiches beigelegt wurde. Dies waren Erkenntnisse und Keime für die nächste Zukunft. Es lag nur daran, daß diese Samenkörner auf einen fruchtbaren Boden fallen konnten oder, praktisch gesprochen, daß dem tatsächlichen neuen Wollen eines monumentalen Mosaiks der Untergrund einer technischen, mit allen werkmäßigen Kenntnissen vertrauten und verantwortungserfüllten Werkstatt im eigenen Land geschaffen würde, in der der Künstler schon vor der Ausführung eines Kartons sich über alle werkgesetzlichen Eigenheiten des Mosaiks informieren konnte. Dies zu schaffen war der tiefere Sinn der Bestrebungen des russischen Zaren, Napoleons und später der Pariser Republik. Daß und warum diese Bemühungen erfolglos geblieben sind, ist oben gezeigt worden. In Deutschland ist es überhaupt nie zu solchen methodischen Erwägungen „von oben her" gekommen, und wer vermöchte zu sagen, ob ihnen, wenn sie Tat geworden wären, ein besserer Erfolg beschieden gewesen wäre. In Deutschland hat das Mosaik von der Pike auf gedient und wirklich mit dem Marschallstab im Tornister.

X

Das aber ging so zu. Ende der achtziger Jahre führte der Zufall den Kaufmann *August Wagner* und den Maler *Wilhelm Wiegmann*, als Angestellte eines Berliner Dekorationsgeschäftes zusammen, die über die fälligen Arbeiten in diesem Unternehmen von dem Bestreben erfüllt waren, eine „Malmethode" ausfindig zu machen, deren Erzeugnisse den schädlichen Einflüssen einer erhöhten Temperatur, der Nässe und des Straßenstaubes standzuhalten vermöchten. Diese gemeinschaftlichen Bestrebungen, die sich auf die Prüfung einer Reihe von derartigen Methoden und Versuchen bezogen, veranlaßte die zwei Männer, ein eigenes „Atelier für dekorative Malerei" einzurichten, um Arbeiten und Aufträge zum Ausschmücken von Bädern, Theatern, Vestibülen und Privaträumen zur Ausführung zu bringen. Alle Experimente eine haltbare Malerei zu erzielen führten schließlich zur Erkenntnis, daß das Mosaik die einzige Möglichkeit dazu biete. Befruchtend auf diese Erkenntnis wirkten u. a. die von Salviati ausgeführten Mosaiken an der Siegessäule. „Was Dr. Salviati möglich gewesen war", sagte August Wagner, „mußte auch uns gelingen, und einmal mit diesem Gedanken vertraut, gingen wir unverzüglich dazu über, unsere zukunftsichere Absicht zu verwirklichen."

Die aus dem negativen Ergebnis aller zuständigen Werkstoffe und technischen Verfahren gewonnene Feststellung, daß ganz allein das Mosaik in Frage komme, ist also

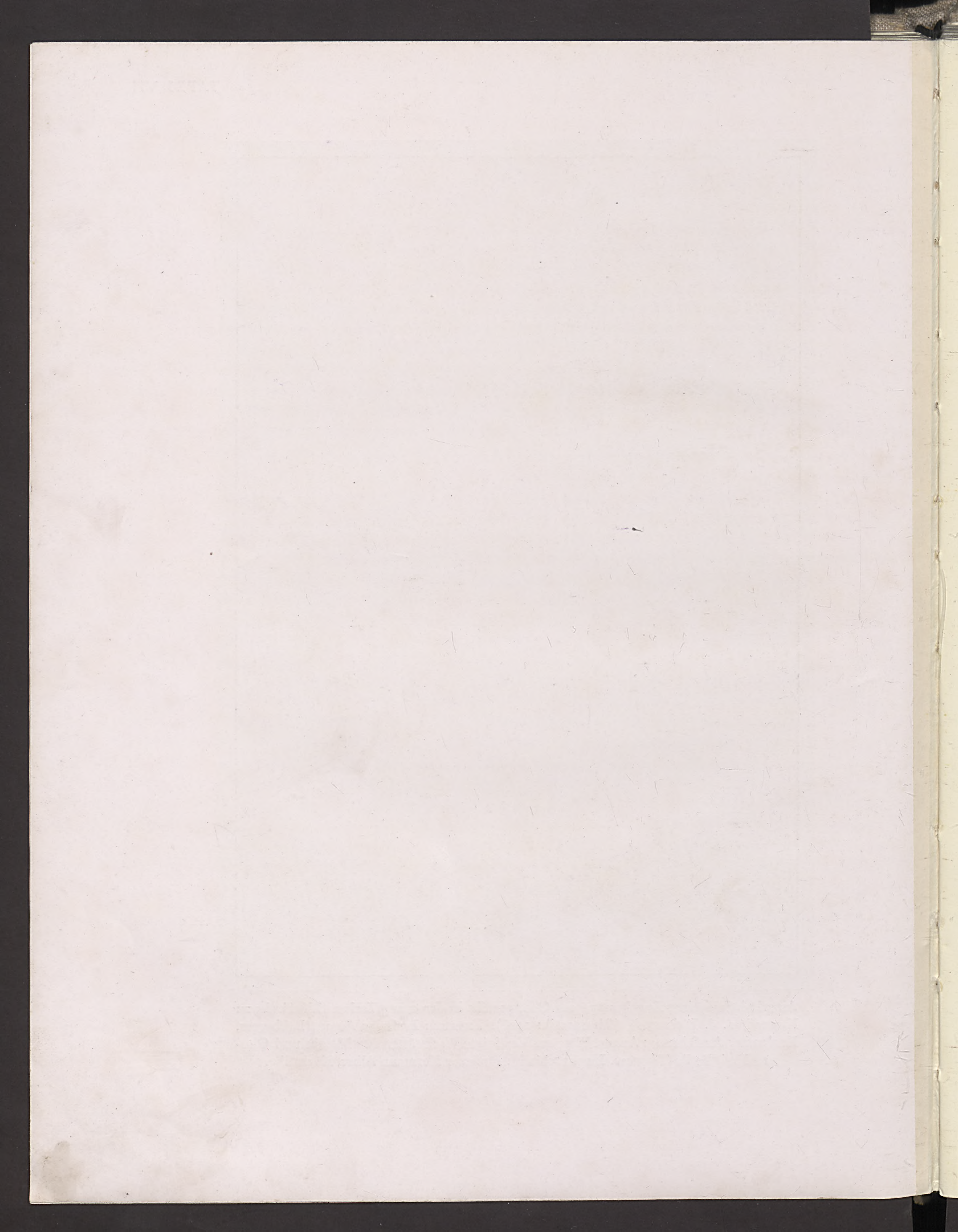
die erste Etappe in diesem Ringen um den Werkstoff. Die zweite kam gleich hinzu: Wie wäre es, wenn man den Stoff von dort importieren würde, wo ihn auch Salviati her bezog, d. h., aus Italien? „Die darauf bezüglichen Erkundigungen zeitigten sehr bald die Erkenntnis, daß, wenn es überhaupt möglich sein würde, eine derartige Geschäftsverbindung anzuknüpfen, das Material kostspieliger werden müsse als dies mit einer lohnenden Verwendung zu vereinigen sei." Die dritte Etappe war daher: „Dann bleibt nichts anderes übrig, als daß wir uns selber die Mosaiksteine herstellen." In der unglaublich kurzen Zeit von kaum einem Jahr war den zwei wagemutigen Männern, zu denen sich der Techniker Otto Puhl gesellt hatte, gelungen, nicht bloß das der Smalte der Alten gleichwertige Material im eigenen Verfahren zu finden und herzustellen, sondern auch den Weg, wie der werkechte neue Stoff, die Smalte, werkgerecht bearbeitet werden mußte, um in der Setzarbeit und Bindung „Mosaik" zu ergeben. Als Vorlage dafür hatte Wiegmann seinen beiden technischen Mitarbeitern einen Bacchantenkopf gezeichnet. Mit diesem wurde beschlossen, „an die Öffentlichkeit" zu treten. Die amtlichen Repräsentanten dieser „Öffentlichkeit", der Direktor der Königlichen Museen Schöne, Professor Ewald und der bekannte Geheimrat Julius Lessing erkannten sofort, daß die Ergebnisse dieser neuen „Mosaikversuche" eine sehr ernst zu nehmende Angelegenheit seien und übergaben den Triumvirn des neuen deutschen Mosaiks die im Berliner Kunstgewerbemuseum befindliche Kopie des bekannten „Thronenden Christus" von S. Marco in Venedig; durch eine möglichst genaue Nachbildung sollte die absolute Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit der neuen Erfindung oder besser Neuerfindung nach allen Seiten des Werkstoff- und des Werkarbeitmäßigen sozusagen unter amtlichen Beweis gestellt werden. Der Spezialist dafür, Prof. Ewald, erklärte — als ihm die fertige Arbeit vorgelegt wurde — als Ergebnis seiner Prüfung, das Abbild sei derart vorzüglich ausgeführt, daß man es vom Urbild kaum unterscheiden könne. Und nicht minder günstig urteilten die Herren Geheimrat Lessing und Direktor Grunow, und der deutschen Arbeit wurde die Auszeichnung zuteil, neben der italienischen im Kunstgewerbemuseum öffentlich ausgestellt zu werden. Das war die vierte Etappe. Man ging nun in die Öffentlichkeit der Aufträge. Bis dahin hatten sich die drei Männer kaum um etwas anderes gekümmert als um ein in Werkstoff und Werkarbeit unbedingt zuverlässiges und darum neues Verfahren, dessen sich das Verlangen der Zeit nach Mosaik und besonders die zu dem Entwurf ausersehenen Künstler sollten bedienen können. Oder um ein erläuterndes Bild zu gebrauchen: Sie hatten die Absicht, eine Orgel von vollendetster technischer Ausführung aller Einzelheiten zu schaffen, auf der der Künstler spielen, alle Möglichkeiten zeigen sollte, deren das wundervolle Instrument in den ihm gesteckten Grenzen fähig ist. Wer dieser Künstler sein sollte, war für August Wagner, der durch seine fanatische Besessenheit, der neuen Idee über alle Hindernisse hinweg zum Endsieg zu verhelfen, allmählich zur Seele des Ganzen geworden war, völlig gleichgültig. Er hatte nicht den Ehrgeiz, selbst an den Spieltisch zu treten oder wenigstens einen Hausorganisten dazu zu bestellen. Was lag näher, als daß sich Wiegmann dazu berufen fühlte! Und als die Entwicklung Richtung darauf nahm, führte es naturgemäß zur Trennung! Und es war gut so. Denn jetzt gelangte man zur fünften, endgültigen Etappe: zum Ergebnis einer „Deutschen Mosaikanstalt". Die Entwicklung zu dem heutigen Firmentitel: August Wagner Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei" hat nur noch intern-geschäftsmäßige Einzelstufen. An dem Ge-



Ausschnitt aus den Mosaiken der Dynastiekirche der Karageorgewitsch (Grabkirche König Alexanders) auf dem Oplenac bei Topola, Jugoslawien (Glasmosaik: 1924–1931). Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.



Ausschnitt aus einer Engelgruppe des Chormosaiks in der evangelischen Stiftskirche zu Neustadt a. d. Weinstraße (Glasmosaik: 1928). Entwurf: Professor August Babberger, Karlsruhe. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Innenarchitekt: Professor Hermann Alker, Karlsruhe.



schichtlichen, Grundsätzlichen hat dies nichts mehr geändert: Im Gegensatz zu den Bestrebungen nach einem neuen Mosaik, die in Rußland, insbesondere Frankreich von „oben“ her unternommen wurden und zu einem Fehlergebnis geführt haben, ist in Deutschland von „unten“ her der Versuch gekommen, das Mosaik als rein technisch-werkstattmäßiges Verfahren (auf „analytisch empirischem Weg“ würde die Wissenschaft sagen) neu zu schaffen, dem deutschen Volk, dem deutschen Künstler die Grundlage für „Mosaikarbeit“ und damit einen spezifischen Mosaikstil zu ermöglichen, der an den Meisterwerken in Ravenna bewundert wurde und zum dringenden Wunsch führte, im eigenen Land Ähnliches zu schaffen und zu besitzen.

Das vorliegende Buch hat, wie eingangs festgestellt, nicht die Absicht, eine geschlossene „Geschichte des Mosaiks“ zu schreiben. Sonst müßte es die mosaikmäßige Arbeit der Renaissance und der darauf folgenden Jahrhunderte, die es nicht als werkgerechtes Mosaik betrachten kann, ebenso in die Darstellung einbeziehen, wie andererseits die Arbeiten der „Neuzeit“ als noch nicht geschichtliche Angelegenheit ausschließen. Beides entspricht nicht der Programmstellung des Buches. Denn man kann auch der Meinung sein, daß alles, was sich seit der Begründung des Deutschen Kaiserreiches an Mosaikmäßigem gerührt hat, Vorbereitung einer neuen Periode von Mosaik ist, in der wir eben stehen, die in gerader Linie zu dem geführt hat, was wir das „repräsentative Mosaik des Dritten Reiches“ nennen. Besteht diese Meinung zu Recht – und man wüßte nicht, was sich gegen sie anführen ließe –, dann ist das schwierig, aber sieghaft errungene Ergebnis, das sich im Jahre 1896 unter der Bezeichnung „Deutsche Glasmosaikanstalt“ der Öffentlichkeit mitgeteilt hat, das Fundament, auf dem die stolze und fruchtbare Neuperiode des monumentalen Mosaiks deutscher Prägung aufbauen konnte. Naturgemäß hat es im Lauf der Zeit manche gegeben, die „dem Sieger tapfer zu Hilfe eilten“. Wir wollen uns darüber freuen. Aber im Rahmen der Grundanschauung dieses Buches muß immer festgehalten werden, daß der Ausgangspunkt das historische Pfadfinderwerk August Wagners und seiner Weggenossen der Jahre 1889–1896 ist. Wie sich dies alles bis dahin und von da an an Mosaikgeschehen im deutschen Voolk bis zur Gegenwart entwickelt, ist daher unerläßlicher Bestandteil der Zielsetzung dieses Buches.

Das Gestirn des neuen deutschen Mosaiks und damit der mosaikmäßigen Ausdrucksmöglichkeiten, die aus den Berlin-Treptower Mosaikwerkstätten August Wagners seit jener Zeit hervorgegangen sind, ist außerordentlich vielstrahlig. Denn je mehr die ersten, heute bereits geschichtlichen Mosaiken der Jahrhundertwende durch die weithin reichende Öffentlichkeit ihrer festlichen Repräsentationen das Interesse in alle Kreise brachten, um so mehr entdeckte man Gelegenheiten, nunmehr dem Mosaik die Aufgabe des vorwiegend repräsentativen Schmucks monumentaler Bauten und Hallen (Kirchen, Schlösser, Stadthäuser) zu übertragen, denen sich in immer weiterer Aufwärtsspirale die repräsentativen Räume Privater (Fabriken, Großunternehmungen bis zum kultivierten Wohnhaus) anschlossen. Den hauptsächlichen Erscheinungen und Beispielen dieser Entwicklung müssen wir nun im einzelnen das Wort geben.

XI

Zu den ersten heute bereits geschichtlich zu wertenden Werken gehören zunächst die Mosaiken, die im Anschluß an die Wiederinstandsetzung des ehrwürdigen Aachener Domes (Münsters) ausgeführt worden sind. Mit diesen kam sofort die aktuelle Beziehung zu den Meisterwerken Roms und insbesondere Ravennas in unmittelbare und in den Folgen sehr fruchtbare Frage. Die „Aachener Angelegenheit" war seit den oben genannten ersten Anfängen um die siebziger Jahre nie aus dem Bewußtsein des deutschen Volkes gekommen. Jetzt, da man den Glanz und die Früchte des zweiten Deutschen Kaiserreiches mehr und mehr genoß, trat der Schöpfer des ersten Kaiserreichs, Karl der Große, aus seiner ruhmvoll mythischen Vergangenheit immer stärker wieder in die unmittelbare Gegenwart. Den beziehungsreichen und plastischen Kontakt zu ihm im größten Stil herzustellen, erschien nichts geeigneter als die Erledigung der unvollendeten Angelegenheit in Aachen. Dazu kam noch ein Besonderes, soweit es sich speziell um den sehr wichtigen Teil, die Mosaiken handelte. Wir wissen, daß Papst Hadrian I., der Freund Karls d. Gr., diesem das Recht verlieh, aus Ravenna, über das er als Papst damals souverän war, an Säulen, Marmorbaugliedern und insbesondere Mosaiken mit nach Aachen zum Bau des Münsters zu nehmen, was ihm geeignet erschien. Der Kaiser war, wie einst Theoderich, von den Mosaiken Ravennas vollkommen überwältigt. Man sagt, daß er in erster Linie Smalten mitgenommen habe, und zwar besonders solche vom Palaste Theoderichs, der damals zum Abbruch überfällig gewesen sei. Wie dem nun sei, die schweren Schicksalsschläge der verheerenden Brände von 1656 und 1730 vernichteten von den Mosaiken in Kaiser Karls Residenz in Aachen alles bis auf die letzte Spur. Als man nun daran ging, den Plan der Wiederinstandsetzung Tat werden zu lassen, stand man so ziemlich vor einem Nichts. Das war um so fataler, als mitten in die wogende Begeisterung der „Restaurierung des Aachener Domes" plötzlich eine scharf warnende Stimme von hohem wissenschaftlichen Klang, gestärkt durch das lebhafte Echo aus allen Kreisen der deutschen Gelehrtenwelt, von einer „Restaurierung" überhaupt abmahnte. In diesem Zusammenhang interessiert dabei nur, was sich auf die Mosaiken beziehen konnte. Das war einmal die Ikonographie und sodann die Frage, inwieweit die neue deutsche mosaistische Werkarbeit und besonders der Werkstoff mit dem großen Vorbild in Ravenna in vollkommenen Einklang gebracht werden könne. Mit den Kartons wurde Professor Hermann Schaper beauftragt. Daß von der werkmäßigen Seite her alles in Ordnung sei, wußte Schaper aus einer Reihe von wohlgelungenen Mosaiken, die in der Zwischenzeit aus der Berliner Werkstätte hervorgegangen waren. Und was die Ikonographie betrifft, so war zwar nur eine höchst mangelhafte Zeichnung aus der Zeit vor dem Brande vorhanden. Aber sie genügte, um mit Hilfe der vollständig in sich geschlossenen Systeme, die ich auf Seite 49 besprochen habe, eine zweifelsfreie Lösung zu finden. Der Vergleich der Abbildungen auf Tafel 11 und 12 zeigt die Verbindung von Schapers Karton mit der entsprechenden frühchristlichen Konzeption. Sie beweist aber im Zusammenhang mit Abbildungen auf Tafel 35, 36, 37 auch besonders deutlich, daß Werkstoff und Werkarbeit diesen Aufgaben gewachsen waren.

Das trifft auch auf die ähnliche Arbeit der Mosaiken in der Dynastiekirche des jugoslawischen Königshauses auf dem Oplenac bei Topola zu. Hier sollten alte

Fresken, denen Zerfall drohte, für alle Zeiten in Mosaik gebunden werden. Dies war um so leichter möglich, als die östliche Kunst seit dem mittleren „goldenen Zeitalter der byzantinischen Kunst", also seit dem 10. und 11. Jahrhundert derart stilisiert und monumental festgelegt war, daß sie kanonartiger Ausdruck für ein Darstellungssystem war, das die byzantinische hieratische Gelehrsamkeit und Symbolik geschaffen hatte. Wenn also über den Werkstoff und die spezifische Werkarbeit jener Zeit verfügt werden konnte, wie es bei Ausführung dieser Mosaiken der Fall war, so mußte der Versuch, Fresko in das verwandte Mosaik zu übertragen ein Erfolg sein, was aus den Tafeln 38, 39 und der Farbtafel VI ersehen werden kann.

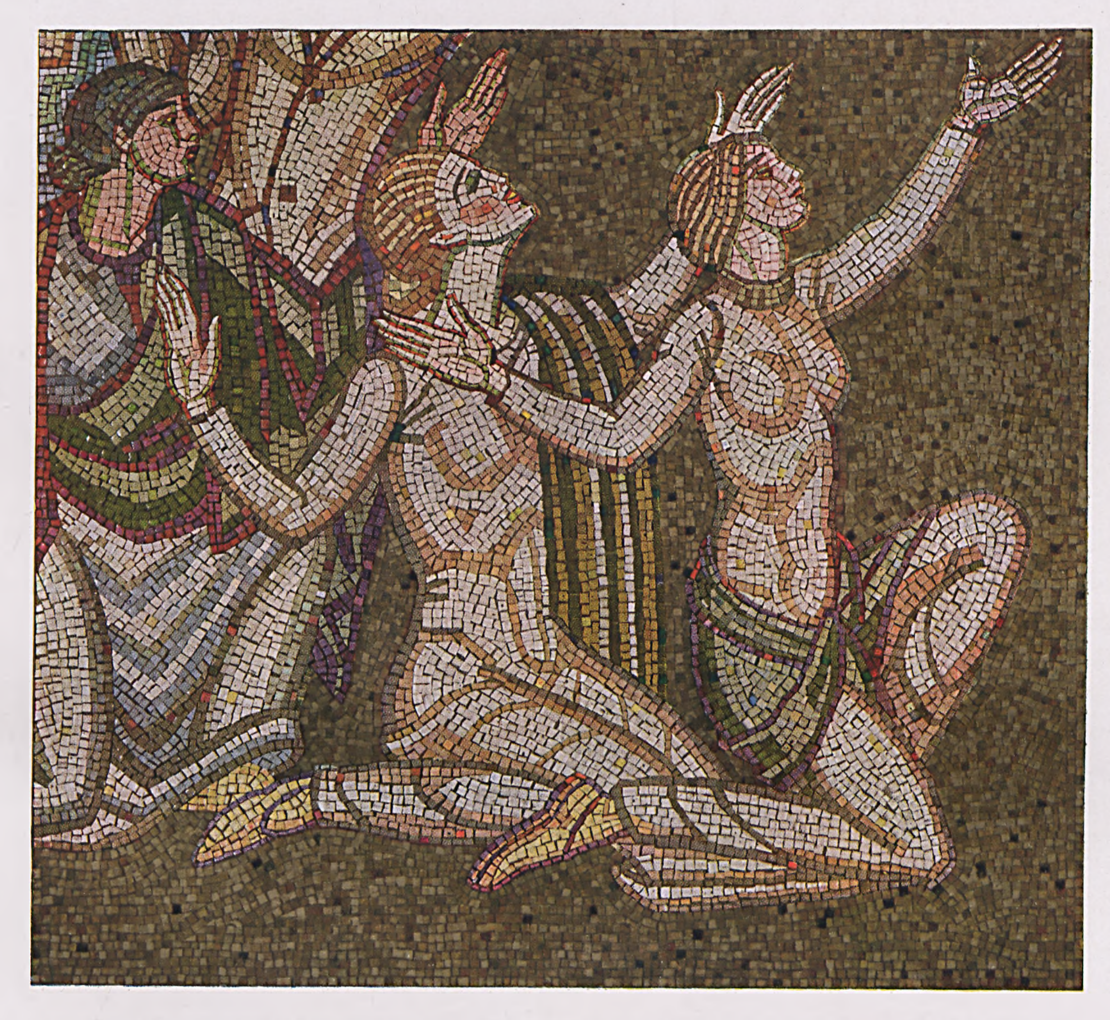
Zur Erinnerung an Kaiser Wilhelm I., der im Jahre 1888 gestorben ist, wurde in den Jahren 1891—1895 in Berlin die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche erbaut. Wie der Name sagt, sollte sie eine in die Form des kirchlichen Raumes, des spezifischen Raumes für „Ewiges Gedenken" gekleidete Erinnerung an den ersten Herrscher auf dem Thron des zweiten Deutschen Kaiserreiches werden. Alles, was die Zeit an repräsentativer Kunst größten Formats zu schaffen imstande war, wurde herangezogen. Der Bauplan stammte von Baurat Schwechten; er war bekanntlich im romanisierenden Stil gehalten. Unter dem Hauptturm liegt die „Gedächtnishalle". In deren Ausstattung befindet sich auch ein Mosaikfries mit dem „Zug der Hohenzollernfürsten und -fürstinnen zum Agnus dei". Wie die Abbildung auf Tafel 40 zeigt, vollzieht sich diese Prozession in einem reichen architektonischen Gerüst; in der Mitte seines Oberbaues sehen wir einen jener prächtigen farbsprühenden Baldachine, die um die Hochwand der Kirche S. Apollinare Nuovo in Ravenna laufen. Sie, wie besonders alles Mosaik in ihr, ist, wie wir gezeigt, eigenste Schöpfung Theoderichs d. Gr. Der Anschluß des Kartons, den Professor Hermann Schaper geschaffen hat, an diesen Vorgang war also gut gewählt. Wohl ist auch das Mosaikporträt der im Fürstenzug dargestellten Persönlichkeiten eine Erinnerung an das, was wir als das „autoritativ repräsentative Porträt in Mosaik" in Ravenna charakterisiert haben. Die Ausführung dieser Porträts deckt sich allerdings nicht mit dem Begriff, den wir Heutige, ähnlich wie einst die Mosaiker von Ravenna, mit dem künstlerisch repräsentativen Porträt verbinden. Der Sieger des Fürstenfrieses ist daher August Wagner geblieben. Denn er hat mit seiner in allen Geschmackswandlungen stets gleichbleibenden technischen Richtigkeit den zeitgebundenen Ruhm des Kartons überdauert

Die letzte große Belastungsprobe, die das neue deutsche Mosaik von der stilistischen Seite her zu bestehen hatte, waren die Chormosaiken, die von der „Deutschen Glasmosaikanstalt" für den evangelischen kirchlichen Raum der Ausstellung 1906 nach Dresden gesandt wurden. Da auf einer Ausstellung der Aussteller in der Wahl des Künstlers, der Idee und Werkarbeit von dritten Rücksichten frei ist, so konnte August Wagner hier besonders deutlich demonstrieren, daß nach seiner Meinung jeder Stil, jedes Motiv in Mosaik umgesetzt werden könne, wenn es nur in der klaren, von den werkmäßigen Eigengesetzen des Mosaiks vorgeschriebenen Technik geschehe. Der Entwurf von Professor Otto Gußman zeigt uns den heute ziemlich abgelehnten Jugendstil von der relativ annehmbarsten Seite. Aber darauf kam und kommt es in diesem Zusammenhang nicht an, sondern nur auf die Feststellung, daß die um die Zeit des Kartons tatsächliche Stufe der Entwicklung des deutschen Mosaiks in der Lage war, einen der ganzen Vergangenheit des Mosaiks fremden Stil werkmäßig einwandfrei und in Ehren auszuführen. Von

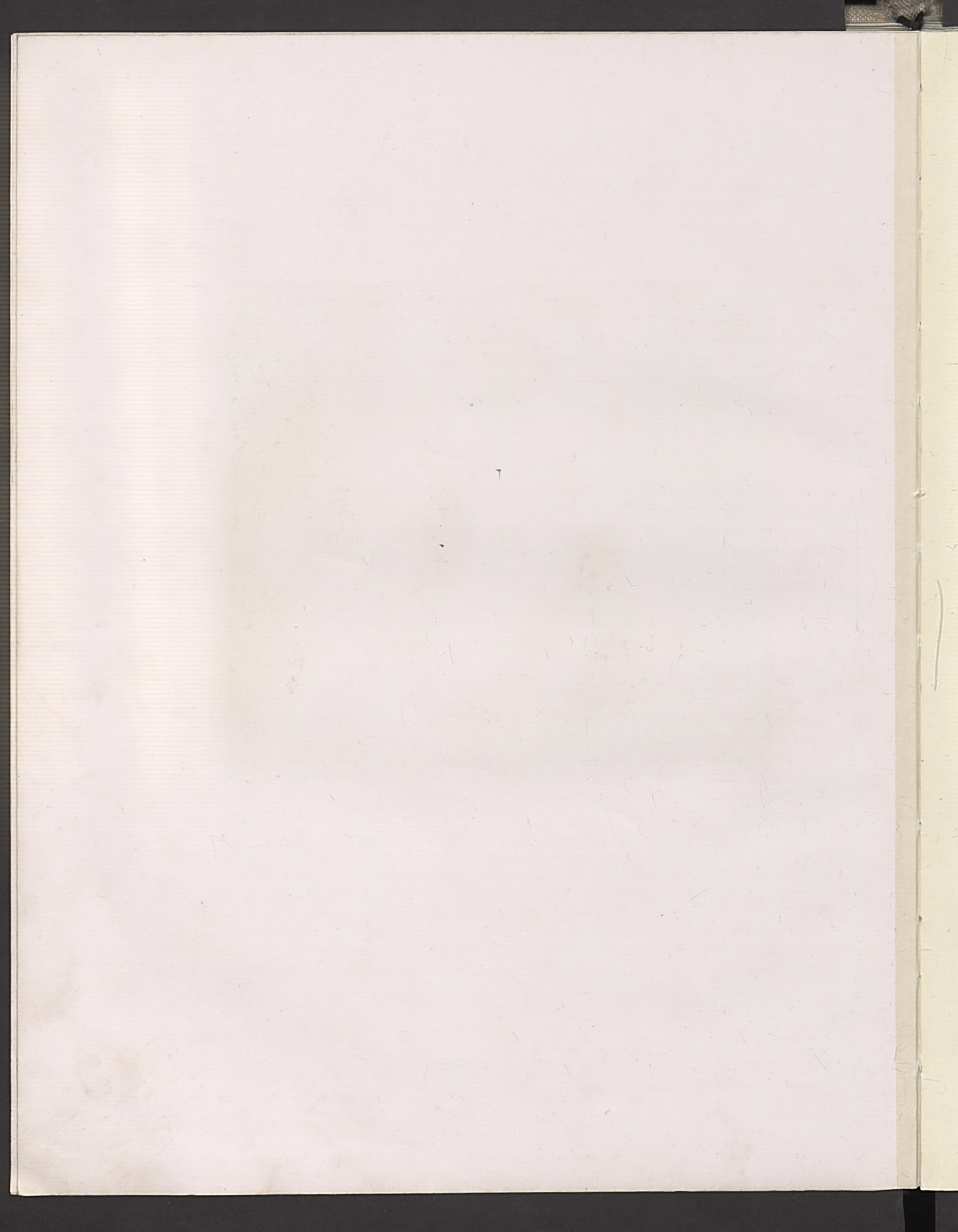
diesem Gesichtspunkt aus gesehen, sind Mosaiken, wie besonders der Fürstenzug in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche oder die Chormosaiken in Dresden, für deren Stil uns heute die Resonanz fehlt, nicht Requisiten für die kunsthistorische Rumpelkammer, sondern mosaikgeschichtliche Angelegenheiten von Interesse. Mit ihnen können wir die erste Zeitspanne des neuen deutschen Mosaiks schließen (Tafel 41).

XII

Was die nun folgende Periode klären sollte, ist vor allem die Frage: Inwieweit hat das Mosaik, das bisher fast ausschließlich Ausdruck höchster Repräsentation, gleichviel ob in weltlichen oder Kulträumen war, die Fähigkeit und Berechtigung in die einzelnen Verzweigungen des Baumäßigen vorzudringen und mit anderen ornamentalen Möglichkeiten, z. B. der Tafelmalerei, dem Fresko, der Gebrauchsplastik und sonstigem in Konkurrenz zu treten? Daß es dieses getan und tut, ist Tatsache. Wenn dabei Kirchen, festlichen und repräsentativen Zwecken dienende monumentale Profanräume in Betracht kommen, so mag dieses als selbstverständlich gelten. Aber wichtig ist die Frage: wie, in welcher ästhetischen und architektonischen Gesinnung ist dies geschehen, und vor allem, ob in einer dem Wesen des Mosaiks durchaus entsprechenden Weise? Dazu kommt ein weiteres. Die großen Bauten und Räume, mit denen heute die höchsten Spitzen des Wirtschaftslebens: Großindustrie, Konzerne usw. ihre Macht demonstrieren, griffen dabei ebenso zum Mosaik, wie schließlich der einfache Bourgeois von Geschmack das Mosaik als Verbündeten für den kultivierten Wohnraum ansah und beizog. In dieser Bewegung, die sich knapp auf ein halbes Menschenalter erstreckte, wurde eine geschichtliche Entwicklung lebendig, die einst ebensoviele Jahrhunderte wie hier Jahre durchlaufen hat. Diese Aktualität im einzelnen zu verstehen bzw. Gegenwärtiges aus Vergangenem zu begreifen, ist die besondere Aufgabe dieses Buches. Wir müssen daher aus den verschiedensten Gebieten, deren sich das Mosaik von jener ersten Methode seiner Wiederweckung an bemächtigt hat, die markantesten Erscheinungen herausgreifen und auf jenen Gesichtspunkt untersuchen. Zunächst können wir dabei feststellen, daß sich der Kreis der autoritativ-repräsentativen Aufgaben des Mosaiks nach unten immer mehr erweitert hat. Staatliche und städtische Autoritäten griffen das Beispiel von oben mehr und mehr auf, wo immer das Mosaik als Herold ihrer Hoheit in Betracht kommen konnte. Daß dieses deutsche Geschehen unmittelbar ins Ausland wirkte und zwar gleich in besonders interessanten Höchstleistungen, die eine volle Einsicht in das Wesen des Mosaiks zeigen, konnte von vornherein nicht erwartet werden. Das erste große Erlebnis in dieser Epoche des Mosaiks sind der Gyllene Salen in Stockholm und die Mosaiken in der Riesenhalle des Hauptbahnhofes von Cincinnati. Dieser Siegeszug des deutschen Mosaiks wäre ohne das sichere technische Fundament, das es als Erbe übernommen hat und in Weiterbildung hält, nicht möglich gewesen, wie es auch der Grund ist, daß alle nur möglichen Räume des öffentlichen Interesses sich mehr und mehr der Idee des Mosaiks erschlossen haben.



Ausschnitt aus den Mosaiken des „Metropolitan Life Insurance Building", Ottawa, Kanada (Glasmosaik: 1930). Entwurf: Barry Faulkner. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: D. Everett Waid, Ottawa, Kanada.



Einzelne besonders bedeutsame Erscheinungen wie die Vorgänge in den Museen zu Wiesbaden oder im Deutschen Museum zu München werden dies erhellen. Ebenso sind Erscheinungen wie die auf Ludwig Troost zurückgehenden Mosaiken in den schwimmenden Gesellschaftsräumen auf den modernen Ozeanriesen nicht zufälliger Ausdruck einer Mode, sondern Symptom: Es ist die Erkenntnis, daß das Mosaik der unmittelbarste Darstellungsausdruck des Gemeinschaftsgedankens im Raum ist. Die eigentümlichsten, in Idee, Ausmaß und stilistischer Sprache ganz neuen Formen dafür sind die Mosaiken in den demonstrativen Bauten und Räumen der modernen Wirtschaft. Mit den Mosaiken für die türkische Fabrik für Zuckergewinnung und denen im deutschen Shellhaus in Hamburg müssen wir uns daher besonders beschäftigen. Denn sie sind die entscheidenden Errungenschaften dieser zweiten Periode des neuen deutschen Mosaiks.

Wenn wir uns nun den genannten Mosaiken im einzelnen zuwenden, so beginnen wir mit dem „Gyllenen (Goldenen) Salen" im Neuen Stadthaus zu Stockholm (Tafel 42, 43). Schon der Name ist eine Art Vorahnung des Meeres von Glanz, der aus den farbigen und goldenen Smalten dem Besucher entgegenleuchtet. Der Mosaist konnte nach allen Richtungen hin aus dem Vollen setzen, genau wie der Entwurf von Einar Forseth die heimische Märchen- und symbolhafte Ideenwelt des nordischen Menschen in ihrer ganzen Ursprünglichkeit, in höchster Repräsentation zum Ausdruck bringen durfte. „Eine schier asiatische Pracht strahlt uns aus diesen Mosaiken entgegen. Man denkt dabei an den Kreml in Moskau und an Monreale in Palermo." Und die offizielle Beschreibung stellt dazu noch fest: „In seinen Abmessungen von 44 m Länge, 14 m Breite und 12 m Höhe entspricht der Saal denen des großen Dogenpalastes in Venedig. Auf den mächtigen, längsseitig durch 9 m hohe Nischen unterbrochenen Wänden, die im steten Wechsel von Licht und Schatten spielen, ist der lapidare Duktus des schwedischen Künstlers in Millionen von Mosaiksteinchen festgehalten. Motive aus Schwedens Vergangenheit und Gegenwart sowie allegorische Darstellungen verschiedenster Art heben sich in hellen, meist kühlen Tönen von dem je nach der Beleuchtung oder dem Standpunkt des Beschauers in unendlichen Variationen aufblitzenden und dann wieder ins Dunkel versinkenden Goldgrunde ab. Es sind Darstellungen von ungewöhnlicher Kraft und Ausdrucksstärke, im einzelnen oft naiv und phantastisch, zuweilen absichtlich übersteigert in Gebärde und Charakteristik, in ihrer Gesamtheit aber wieder edel gebändigt durch die herbe Strenge nordischer Tradition. Die Perspektive tritt zugunsten monumentaler Wirkung zurück; flächig aus dem Geist des Mosaiks geboren, bauen sich die Bilder auf. Stil und Material steigern sich gegenseitig in ihrer reizvollen Spröde und dekorativen Wucht. Die Abschlußwand beherrscht die gewaltige Figur der thronenden ‚Mälarkönigin', eine Allegorie der Stadt Stockholm, mit dem Sternbilderkreis im Hintergrund." Es ist ein phantastischer Reichtum von Einzelmotiven, durch den sich das Auge hindurchsehen muß. Aber das ist nicht das Wesentliche. Dieses liegt vielmehr in der festlichen Geschlossenheit des ins höchst Repräsentative gestalteten Raumes. Siehe auch Farbtafel V.

Dies ist auch die Idee des gewaltigen Mosaiks in der Bahnhofshalle von Cincinnati (Tafel 44). Ein Ausschnitt davon, der prächtige Indianerkopf auf Tafel 45 gibt nicht nur ein Bild von der echt mosaikmäßigen, linearen Zeichnung und Zuverlässigkeit in Werkstoff und Werkarbeit, sondern auch von den imponierenden monumentalen Größenverhältnissen. Er hat das Ausmaß von 1,70 m im Quadrat. Im breiten Umlauf

zieht sich also im Fries der Schalterhalle ein Mosaik größten Formats. Es stellt in arkadischer Reihung, diesem kompositionellen Urmotiv des monumentalen Mosaiks, auf dem einen Kreisteil die geschichtliche Entwicklung des Territoriums von der Prärie dar, die durch zwei charakteristische Indianertypen symbolisiert wird und sich über alle dazwischenliegenden Stufen zum modernen Industriestaat erstreckt. Das Gegenstück bezieht sich auf Cincinnati im besonderen, zeigt die Linie von dem Zeitpunkt, an dem es noch der einfache, aber wichtige Grenzposten war. Wir sehen auf unserer Abbildung noch einen Schnitt davon in der rechten Eckfigur, die einen Grenzbeamten zeigt, der im Stil des 18. Jahrhunderts uniformiert ist. Diese Uniform und die Gewandungen der darauffolgenden neun Figuren sind Zeitkostüme und geben dadurch die geschichtlichen Reihen vom Grenzdorf des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart an (Dorf, Siedlung, Kolonie, Umschlagsplatz der gewonnenen Produkte, Großhandel und nunmehr Weltstadt). Der Hintergrund erläutert die räumliche und verkehrsmäßige Entwicklung. Wenn man die äußerlich ganz andere Welt der Mosaiken von Ravenna gegen diese Mosaiken hält, so sieht man zwar ohne weiteres das Gemeinsame, das in der Virtuosität alles Technischen, in der Beherrschung des linear monumentalen Stils, in der Behandlung des Verhältnisses von Vordergrund und Hintergrund, überhaupt aller perspektivischen Probleme usw. liegt. Aber schwer scheint es einen Berührungspunkt im Thematischen herzustellen, namentlich wenn man die „Bestimmung des antiken Mosaiks auf sakrale bzw. demonstrativ herrschermäßige Repräsentation" beschränkt. „Denn dies war die spezifische Aufgabe des Mosaiks länger als ein Jahrtausend seit den ravennatischen Mosaiken. Ganz anderen Aufgaben dient das moderne Mosaik. Wir kennen Mosaiken, die Menschen in modischer Kleidung und behaglicher Haltung, Sonntags nachmittags beim Kaffee darstellen. Die Zeit beanstandet das nicht als stillos. Will man aus bestimmten Gründen einen besonders auszuzeichnenden Raum mit Mosaik schmücken und kann man nur des Zweckes wegen keine feierlichen Gestalten brauchen, so bleibt das Kunstmittel der Übersetzung in Formen, die wohl dem Wahrgenommenen verwandt sind — sonst würde man sie ja nicht erkennen —, die aber in der Auslese — wie sie das Gedächtnis vornimmt — nur das Bezeichnende wiedergeben. Die Künstler der Mosaiken im Bahnhof von Cincinnati haben einen Schritt in der Richtung auf das Wahrgenommene getan, wenn sie die Berufe des Bezirks darstellen, dem der Bahnhof dient. Wir dürfen keine Werturteile fällen in Fragen, in denen das künstlerische Bedürfnis ganz anders Gearteter die Aufgabe stellt. Sie ist nun einmal in Amerika ganz offenbar so gestellt, wie sie in diesen Mosaiken gelöst wurde. Das ist für uns nicht verbindlich, aber auch unser Urteil nicht für jene. Auch wir empfinden ja vor den alten Bildern anders als es Goethe tat, der doch dem gleichen kulturellen Boden mit uns entsprang, aber der Zeit innerlich fernstand, deren Bilder (in Ravenna, Venedig, Rom, Sizilien usw.) uns heute künstlerische Offenbarungen sind" (Bauwelt 1933). Geben wir zu, daß sich — von diesem Standpunkt aus — nur schwer eine Verbindung zwischen altem und modernem Mosaik ergibt und daß, wenn die Vorbilder der Ravennazeit als erschöpfender Ausdruck des Mosaiks überhaupt erklärt werden, die Berechtigung des „modernen Mosaiks" grundsätzlich in Frage gestellt werden muß. Aber die Gedanken, die dem Entwurf zu den Mosaiken im Bahnhof Cincinnati (Winold Reiss) zugrunde lagen, gingen offensichtlich von der Empfindung aus, daß das Typische eines Geschehnisses, das Erleben einer Gemeinschaft, die Abstraktion von der Einzelheit

und damit die Darstellung des Wesentlichen an sich schon Thema für eine Konzeption in Mosaik sein können; um so mehr, je elementarer und bedeutsamer dieses gemeinsame Erleben ist, und daß daher neben die sakrale bzw. herrschermäßige Repräsentation das große gemeinsame Erleben in Geschichte, Natur und wo immer es ein solches gibt, als inhaltlich und stilistisch ganz neues Motiv tritt. Es ist klar, daß sich aus dieser Auffassung eine ganze Reihe von fruchtbaren Weitergestaltungen ergibt.

XIII

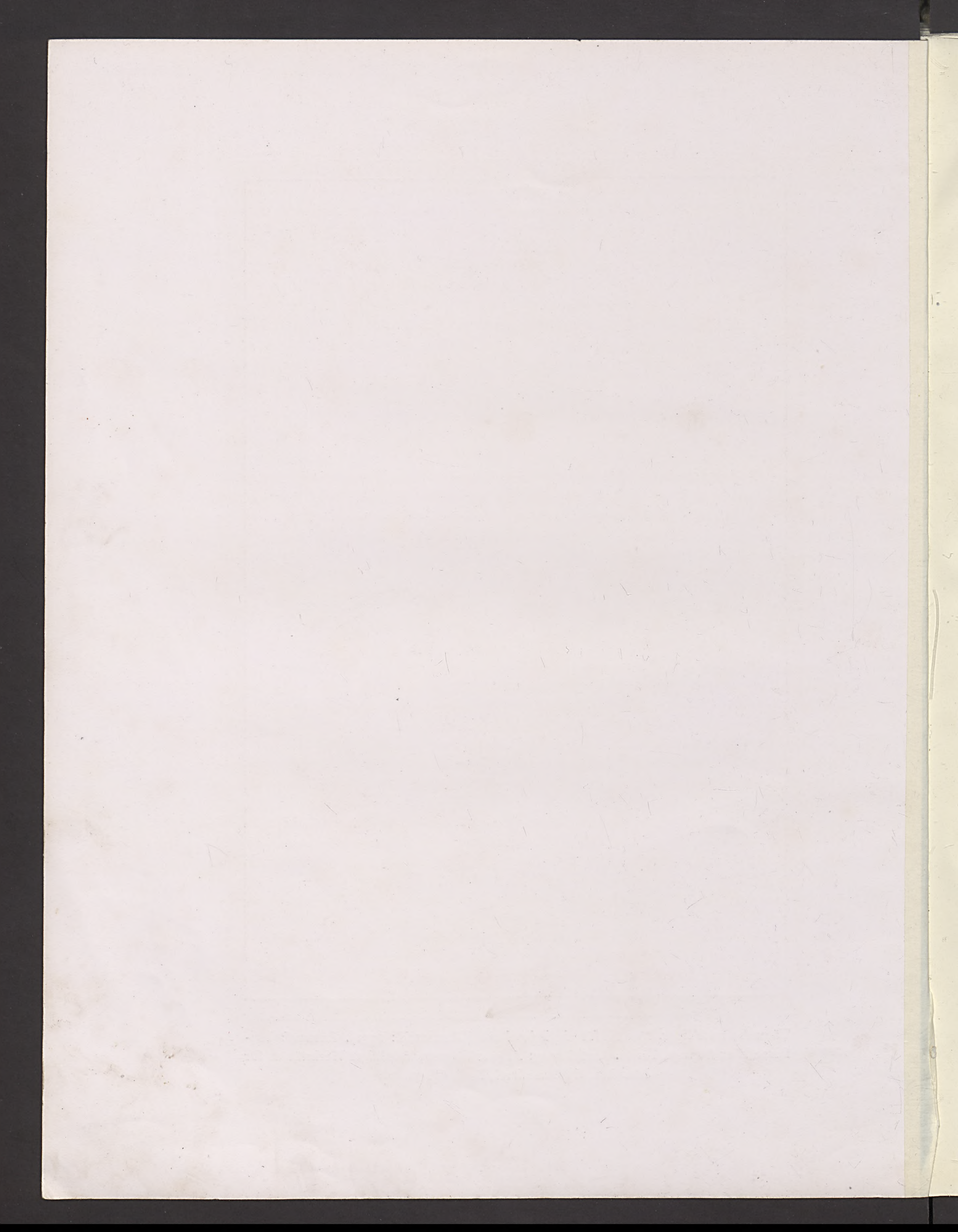
Das Prachtwerk des Goldenen Saals in Stockholm ist im Jahre 1921/22 entstanden. In Deutschland wäre um diese Zeit kein Werk von auch nur annähernd solchem Ausmaß möglich gewesen. Denn damals lastete die große Bestürzung auf dem Volk, die das Erbe der Inflation war. Für das Mosaik hätte dies damals noch verhängnisvoller werden können als jene Zeit, der die werkmäßige Unterlage für das Mosaik gefehlt hat. In dieser waren wenigstens Begeisterung vorhanden und „last not least" Mittel. „Mosaik in Not", war der Ruf, den die „Werkstätten für das deutsche Mosaik" überallhin erklingen lassen mußten. Daß sie in dieser, wohl gefährlichsten Stunde, als das Unternehmen und damit überhaupt die Gattung Mosaik in Frage gestellt war, durchgehalten und es in eine wirtschaftlich bessere, normale Zeit gerettet hat, ist ihre zweite große und geschichtliche Tat. Sie hatte Freunde, die ihr Wort in die Waagschale warfen. Der kirchliche Raum war sich besonders bewußt, welche Werte auf dem Spiel standen. Autoritative Stimmen beider Konfessionen erhoben sich, suchten zu helfen, um die Tradition zu halten. Denn „ist die handwerkliche Tradition und die Erkenntnis der im Material liegenden Möglichkeiten einmal unterbrochen, so kann, wie die Kunstgeschichte zeigt, die Mosaikkunst nicht einfach wieder aufgenommen werden, wenn es beliebt, sondern es wäre neuerdings eine lange Zeit des Lernens und allmählichen Erkennens nötig. Die Raumausstattung würde ihr letztes und höchstes Ausdrucksmittel, das gerade der modernen Malerei so viel bieten könnte, verlieren, wenn sich die deutsche Glasmosaikanstalt nicht halten könnte. Darum gilt es selbst durch die bescheidensten Aufträge das erreichte Maß von Technik und Verständnis bis zu besseren Zeiten hinüber zu retten." Diese Worte, die den Kern der Angelegenheit des deutschen Mosaiks mit klarster Intuition erkannten und zum Ausdruck brachten, stammen von Professor Theodor Fischer, München, bekanntlich einem der größten Baumeister seiner Zeit. Seine Worte sind das aufrichtige Bekenntnis eines verantwortungsbewußten Kämpfers für das Mosaik, der im Mosaik einen integrierenden Bestandteil des künstlerischen Raumbildes sah; nicht etwa Gefälligkeitserklärung oder Hilfsstellung in einer Krise, sondern Überzeugung. Mitten im Krieg hat Theodor Fischer für das von ihm erbaute Museum in Wiesbaden, also in einen damals noch keineswegs üblichen Raum für Mosaikausstattung eine solche gefordert, weil er der Stimme seines künstlerischen Erkennens und Gewissens gefolgt war. Die Form, wie dies geschehen ist, erscheint uns heute, nach fast einem Vierteljahrhundert genau so frisch und unmittelbar

wie im Augenblick des Entstehens. Nicht um ein beliebiges Stück Mosaik, das irgendwohin an diese oder jene Wand bestimmt war, handelte es sich dabei. Theodor Fischers Bestreben war ein repräsentativer Raum von künstlerisch vornehmster Art, eine wertvolle, die Bestimmung des Baues charakterisierende feierliche Eintrittshalle. Offenbar hat ihm dabei eine der prachtvollen Mosaikrundbauten von Ravenna vorgeschwebt, die ihn zu einem ganzen, ähnlichen System von Mosaikausstattung in dieser Eintrittshalle angeregt hat. Auf Tafel 46 haben wir einen Ausschnitt daraus abgebildet. Für den Entwurf hat Theodor Fischer den Münchener Künstler Professor Max Unold beigezogen. Geradezu erstaunlich ist, wie vollkommen der spezifische Mosaikstil, den der Werkstoff zur unerläßlichen Pflicht macht, getroffen ist. Er hat dieses Mosaik in Wiesbaden jung erhalten und unvergänglich gemacht.

Der Wert dieser Arbeit gibt den oben angeführten Worten Theodor Fischers vom Jahre 1921 ihre besondere Bedeutung. Sie fanden daher in München ein ebenso starkes Echo, vornehmlich in den Kreisen seiner Kollegen. Professor Freiherr von Schmidt z. B. erklärte ausdrücklich: „Ich habe schon immer, wo nur möglich, das Mosaik einbezogen und vorgeschlagen in der Überzeugung, nicht nur die dauerhaftesten Farben und Zeichnungen in die Räume zu bekommen, sondern auch in stilistischer Beziehung das Überzeugendste und Vornehmste zu bieten, über das wir verfügen. Es war dabei auch die Beobachtung maßgebend, daß diese Mosaiken mit der Zeit eine Patina erhalten, welche neben aller Strenge des Stiles und der Farbe die harmonische Einheit verbürgt." Und wie dies in München geschah, so naturgemäß auch in Berlin, wo man dem Werke des neuen deutschen Mosaiks besonders verbunden war. Geheimrat Waetzoldt vom Preußischen Kultusministerium schrieb damals: „Für Mosaikkunst tatkräftige Anteilnahme in weiteren Kreisen zu erwecken, ist an sich nicht leicht. Vielen gilt die Pflege dieser Kunst als ein Anachronismus; sie meinen nur ein rückwärtsblickender Kunstgeschmack könne das Verlangen nach Mosaikwerken haben. Auch glaubt das große Publikum nur an eine Verwendungsmöglichkeit von Mosaikschmuck für Sakralbauten. Beide Ansichten sind falsch. Das Mosaik – diese Kunst von uraltem Adel – ist zugleich von unvergänglicher Jugend. Wie ihr die Verehrung der alten, so gehört ihr die Sehnsucht der jungen Künstler. Der edle Stoff, seine Unvergänglichkeit, Glanz, Fernwirkung und Stimmungswerte der Mosaikfarben lassen es als ein Material erscheinen, das nach Zusammenschluß der Bild- und Raumkünste, nach starken und großen Wirkungen verlangendem Kunstwollen der Gegenwart entspricht. Es gilt daher alle Kräfte anzuspannen, um dem deutschen Mosaik zu helfen, den gegenwärtigen toten Punkt zu überwinden und den deutschen Künstlern eine Technik zu bewahren, in der sie bereits Bedeutendes leisten." Und der tote Punkt wurde überwunden. Der zähe Glaube an die Mission des deutschen Mosaiks hat zum zweitenmal gesiegt. War der große repräsentative Raum in der ersten Spanne des neuen deutschen Mosaiks der beherrschende Gesichtspunkt, so drängten die wirtschaftlichen Verhältnisse Deutschlands nunmehr zu der ernsten Erwägung: In welche Einzelheiten ist der Gedanke des Mosaiks, naturgemäß derselben hohen stilistischen und qualifizierten Bedeutung wie im repräsentativen Raum aufzuspalten? Aktuell waren damals als mosaikartige Möglichkeiten in erster Linie: Werke für Totenehrungen, Kriegergräber, Gedenktafeln usw. Aber die Überlegung griff naturgemäß weiter; sie hatte dabei an der Geschichte des antiken Mosaiks einen Verbündeten von Format. Denn mit der Entwicklung des modernen Mosaiks



Tänzerin mit Tiger. Mosaik für ein Privathaus (Glasmosaik: 1931). Entwurf: Professor Max Slevogt, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.



hielten die fortschreitenden Entdeckungen von Denkmälern der antiken Mosaiken Schritt, die immer mehr die Erkenntnis von dem vielseitigen Gebrauch des Mosaiks in der Antike erweiterten und den für die Gegenwart naheliegenden Schluß erhärteten. Ein besonderes Verdienst der Werkstätten August Wagners war es damals, in vorbildlicher Weise die markantesten Mosaiken der frühchristlichen Jahrhunderte originalgetreu kopiert zu haben. Dadurch wurden diese Höhepunkte des Mosaiks dem nordischen Menschen besonders nahegebracht. Wie stark das Interesse für diese Vorbilder des erstrebten modernen Mosaiks war, beweist u. a. die Tatsache, daß das Metropolitan Museum in New York die wichtigsten dieser Kopien erwarb, um sie in einem besonderen Raum in ständiger Ausstellung seinen Besuchern vor Augen zu führen.

Unzählig sind die Motive und Formen, die sich allein schon aus der Entwicklung des antiken *Bodenmosaiks* ergaben, das auch auf deutschem Boden viele alte Erinnerungen besitzt. Einen ersten Schritt in dieser Beziehung stellt das Bodenmosaik im Sudhaus der Berliner Kindl-Brauerei dar (Tafel 47). Wie in den Anfängen des pavimentum ist daselbst die Fläche mit einem durchgehenden Muster aus einem Dunkelblau und Hellblau auf graublauem Grund belegt, wie ein Abschnitt von einem ins Unendliche fortsetzbaren Teppichmotiv. Die weitausladende, in der Gebrauchsform veredelte technische Ausrüstung des Sudhauses veranlaßte eine gewisse diesen Ausmaßen angepaßte Reichlichkeit des Raumes und diese hinwiederum ein ihr angepaßtes Ebenmaß des Raumbildes. Das Motiv des Mosaiks mußte daher so einfach und elementar wie möglich sein, um im Verhältnis zu diesem Ebenmaß zu bleiben. Eine ähnliche Sache ist das Bodenmosaik in dem Runden Raum der neuen Reichskanzlei (Tafel 48). Auch hier ging der Entwurf von Professor Hermann Kaspar, von der geometrisch linearen Motivik im Sinne des antiken pavimentum aus. Sie schuf die harmonische Übereinstimmung zwischen der vertikalen Raumaufgliederung und der horizontalen Bodenfläche. Die diagonalen Strahlen, die durch sie gebildeten Segmente und die den spezifischen Willen des Bauherrn ausdrückende Umrandung entsprechen den Teilungen der Wände und den oberhalb umlaufenden Friesen. Das Bodenmosaik in Carinhall (Tafel 49) bezeichnet sich selbst als Wiederaufnahme eines alten d. h. antiken Motivs. Die Eberjagd in ihrem strichigen Schmiß und ihrer dramatischen Lebhaftigkeit ist ein Werk des illusionistischen griechischen Stils. Es erinnert in allem an das interessante Bodenmosaik in Kieselstein, das im 5. vorchristlichen Jahrhundert in Olynth in Griechenland entstanden ist (Tafel 2). Die Farben auf grauweißem Grund, ähnlich dem Kolorismus von Olynth mit umgekehrten Vorzeichen, sind wie die Zeichnung Erinnerungen an den Stil der altgriechischen Vasenmalerei.

Als gegen Schluß der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts das wiedererwachende Gefühl für deutsche Weltgeltung feste Formen anzunehmen begann, schien das Mosaik mit als ein besonders geeignetes Mittel. Ozeandampfer von Format in symbolhaft repräsentativer Ausstattung wurden in die Weltmeere gesandt. Der Dampfer „Europa" steht am Anfang dieser Reihe. Professor Ludwig Troost war der erste, der im Verfolg dieser Gedanken das Mosaik in die Raumillusion gehobener Gemeinschafts- bzw. Gesellschaftsräume mit vollem Bedacht und System einbezog, das *Mosaik auf Schiffen* sozusagen offiziell machte. Auf der „Europa" und den folgenden Ozeanriesen bis zu den KdF.-Schiffen der jüngsten Gegenwart bildete sich so eine eigene Mosaiktradition. Diese war aber nicht

bloß für diese eigentlichen Aufgaben auf Dampfern von Belang, sondern ist für die Entwicklung des Mosaikstils im allgemeinen ebenso von Bedeutung geworden, wie für die Möglichkeiten des Mosaiks im „Salon", überhaupt im privaten Raum. Ich habe in unserer geschichtlichen Betrachtung darauf hingewiesen, daß Mosaik auf Schiffen ein uralter Brauch ist, indem schon im dritten vorchristlichen Jahrhundert die glanzliebenden hellenistischen Dynasten in den Mittelmeerländern ihre Schiffe mit repräsentativen Mosaiken ausschmücken ließen. In der Auswahl der Motive haben sie allerdings sozusagen das Land mit an Bord genommen. Die Auslegung der Schiffböden mit Mosaiken, die Szenen aus der Ilias usw. darstellten, haben sie den Allegorien aus dem Reiche Poseidons vorgezogen. Im Gegensatz dazu hat Professor Troost auf die unerschöpflichen Phantasiegebilde dieses Reiches zurückgegriffen. Der erste Vorgang ist das „Stilleben" von Max Schwarzer, das für den Speisesaal erster Klasse auf der Europa bestimmt war. Wie wir auf Tafel 50 sehen, erinnert es an die rein lineare Form und Werkarbeit des opus tessellatum. Das negative (Werk-)Photo, nach dem die Abbildung hergestellt ist, zeigt die Fugen noch ohne Putz und läßt daher jene Art des Setzens besonders klar erkennen. Die Antike hat uns zahlreiche derartige „Stilleben" maritimer Zurichtung überliefert, die an Wänden, auf dem Boden, in der einfachen aber außerordentlich wirksamen Technik des Bodenmosaikers, des pavimentarius, gesetzt worden waren. Das Neue am ‚Stilleben' Schwarzers ist der in der Antike dafür ungewohnte Hintergrund in Goldsmalten. Er war aber hier, wenn vielleicht nicht gerade unmittelbar nötig, so doch in höchstem Maße angezeigt, da er die Beziehung zu dem festlichen Komfort und luxuriösen Raumbild des modernen Ozeandampfers herstellt. Noch ein zweiter und dritter Raum desselben Schiffes sollten Mosaiken bekommen: die große Halle und das Schwimmbad in der ersten Klasse. Die Halle erhielt eine sog. allegorische Reihe, die den Ablauf eines astronomischen Tages symbolisieren sollte. Seit den ältesten Zeiten hat das Mosaik periodische Reihen besonders geliebt, Darstellungen der Jahreszeiten, Monate usw. Derartige Reihen galten bei solchen Gelegenheiten besonders angebracht, bei denen man Anlaß und Muße hatte, den Ablauf einer Reihe oder eines Teiles derselben zu beachten. Dazu gehört naturgemäß eine Reise zur See, bei der man eine längere Reihe von Tagen in demselben Raum festgehalten ist. Der „Tag" umfaßt die vier Hauptabschnitte: Morgen, Mittag, Abend, Nacht. Tafel 51 zeigt daraus die symbolische Szene ‚Abend' von Professor Max Unold. Daß Bäder und Schwimmhallen das Mosaik besonders anziehen, ist verständlich. Mit dem Wasser steht ja der Werkstoff des Mosaiks, der „reinlichste" aller Stoffe, sowieso auf bestem Fuß. Die Schwimmhalle der „Europa" hat eine mehrteilige Mosaikanlage, eine Art Triptychon von breiterem Mittelfeld und zwei schmäleren Flügeln. Von dieser Kombination Hans Götts haben wir auf Tafel 52 das Mittelfeld zur Abbildung gebracht. Auf ihm sehen wir die Geburt der Aphrodite, der „aus Schaum geborenen" Göttin der Schönheit. Noch reicher und duftiger ist dieses Motiv in dem Mosaik des KdF.-Dampfers Wilhelm Gustloff, dessen Entwurf von Max Schwarzer stammt. Die den Fluten entsteigende und von Poseidon auf seinen Seepferd-Muschelwagen geleitete Aphrodite wird von staunenden Mädchen, Typen jugendfrischer Schönheit, begrüßt und mit Blumen empfangen. Der Göttin der Phantasie tritt das unmittelbare Leben in Formen elastischer, gesunder Körperkultur und Lebensfreude gegenüber. Die Mosaiken Götts und Schwarzers bilden in gewisser Beziehung Höhepunkte eines technisch vollendeten, äußerst angenehmen Mosaik-

stils, der sich im Thematischen von allem Problemhaften frei hält und in heiteren und ungebundenen Stimmungen und Symbolen auslebt. Dieser Stil hat etwas ungemein Vornehmes, und ich kann mir denken, daß er im kultivierten Wohnbezirk des einzelnen ebenso am Platze ist, wie in solchen festlichen Gemeinschaftsräumen, die ja sowieso eine Mischung von Gesellschafts- und Wohnräumen von Kultur sind (Tafel 53).

Von diesen Gesellschaftsräumen auf Schiffen oder in Bauten auf festem Boden ist ja nur ein Schritt zum eigentlichen „privaten Raum" im *Wohnbezirk des einzelnen*. Ihm ist wiederholt das grundsätzliche Recht auf Mosaik abgesprochen worden, da er irgendwelcher repräsentativ gehobener Aufgabe entbehre und auch keinerlei Ausdruck einer Gemeinschaft sei. Man könnte dies alles von kurzer Hand mit dem Hinweis auf die Antike abfertigen, die das Mosaik in weitestem Umfang nicht bloß als Bodenmosaik benutzt, sondern zum schönsten Raumschmuck erhoben hat. Ich brauche nur an die wundervolle Reihe der Emblemamosaiken zu erinnern, deren ich im ersten Teil dieses Buches eingehend gedacht habe. Für den antiken Menschen, Griechen wie Römer, war das Haus ebenso Sitz einer der wertvollsten und populärsten Gottheiten, der Laren (Hausgeister), der Symbole lebensvoller Traditionen und Erbtums der Familie, wie andererseits Urbild des Raumes der Gemeinschaft, in dem das Familienoberhaupt sich und das Geschlecht repräsentierte, dem es entsproßte. Das alles sind Werte, die dem heutigen Menschen genau so kostbar sein müßten und deren er sein Wohnen, namentlich wenn es sich im Eigenheim vollzieht, in gleicher Weise teilhaftig machen müßte. Insbesondere der Raum, der der Zusammenkunft aller Familienmitglieder und darüber hinaus der Gäste dient, ist in erster Linie der Ort für Mosaik. Auf der Farbtafel IX ist das Mosaik „Tänzerin mit Tiger", nach einem Entwurf von Professor Max Slevogt abgebildet. Das Format von 1,25 m Breite und 1,85 m Höhe, der Stil, die mosaikmäßige Werkarbeit erinnern an das Emblema der „komischen Szene vom Theater" (Tafel 4). Die Szene tritt hier wie dort etwas plastischer und bildmäßiger aus dem hellen Grund. Die Würfelchen sind kleiner, eng gebunden wie in den hellenistisch-illusionistischen Werken, die mehr nach dem alexandrinischen als dem späteren römischen Geist orientiert sind. Ein besonders beredtes Beispiel in dieser Hinsicht ist noch das berühmte Taubenmosaik, das mit so kleinen Würfelchen arbeitete, daß bis zu zwanzig auf die Fläche von einem Quadratzentimeter gesetzt wurden. Diese Art von Emblemamosaiken waren nur Stimmung, Genre. Das Thema war nicht an sich von Belang, sondern nur die Art, wie es möglichst impressionistisch und bestechend in Mosaik gesetzt wurde. So empfanden und wollten es die hochkultivierten, antiken Menschen in ihren Villen der ersten römischen Cäsarenzeit. Es ist fraglich, ob sich die Thematik aus dem Mosaik unserer heutigen Zeit ganz ausschalten läßt. Jedenfalls zeigt das Mosaik „Tänzerin mit Tiger", daß die Werkarbeit des deutschen Mosaiks Ton und Technik, die für den kultivierten „Privatraum" grundsätzlich in Frage kommen, mit Erfolg meistert.

Eine Spezialität in dieser reichen Reihe solcher Mosaiken soll mit dem Stilleben „Tauben mit Maske" (Tafel 55) angeführt werden. Diesem Entwurf Severinis liegt ebenfalls eine antike Inspiration zugrunde. Die Eigenart dieses Mosaiks besteht nicht allein in dem Motiv, in dem illusionistischen Farbbild und der virtuosen Ausführung im opus tessellatum. Besonders interessant ist vielmehr der Versuch, mit den angeschliffenen und polierten Oberflächen der Würfelchen eine samtene, weiche Stimmung sowie schärfere

Bildwirkung zu erzielen. Grundsätzlich widerspricht dies dem Geiste des Mosaiks und ist nur dann am Platze, wenn intime Räume mit Mosaik ausgestattet werden sollen.

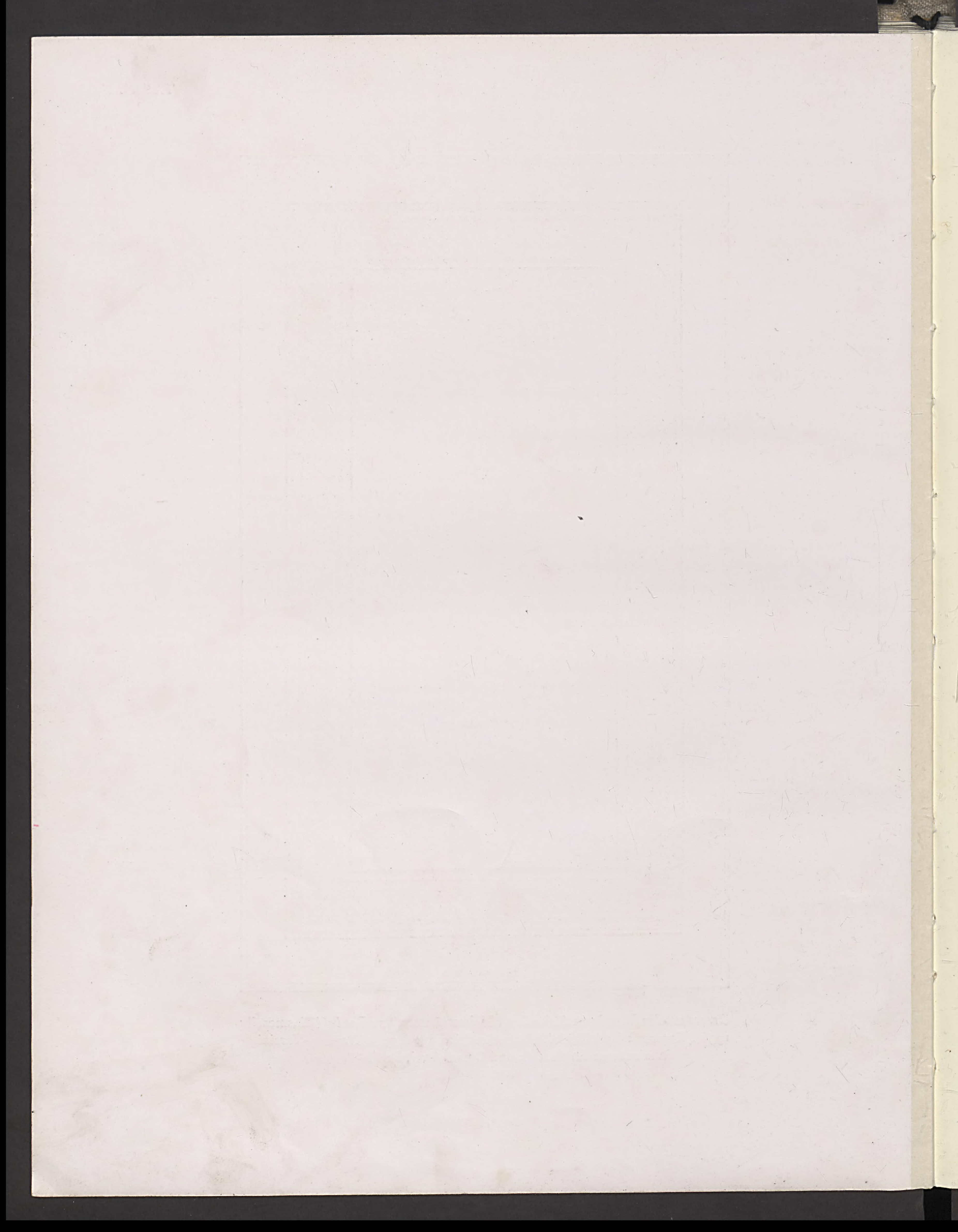
Wenn wir noch eine Einzelheit aus den Mosaikmöglichkeiten des Wohnraumes anfügen und auf Tafel 56 zwei Säulen mit Goldmosaiken ⊙ aus Carinhall abbilden, so mag in dem Beschauer das Befremden aufsteigen: Was haben diese eigentlich mit Mosaik zu tun? — Sie sind eine Spezialität, die zunächst an die Fayence-Mosaiken der Araber erinnert. Wie bei diesen sind die einzelnen Werkstoffteile wesentlich größer als die gewohnten Smalten bzw. Würfelchen. Sie saugen daher den Glanz und die Leuchtkraft des Materials um so mehr in sich und sind, wenn auch stumme, aber desto intensivere Träger festlich-flutender Pracht, namentlich bei der Technik des weiß-goldenen Plattenmosaiks. Von diesem geht eine außerordentlich warme und tonliche Verklärung des normalen Lichts aus und gibt der Ausstattung des Raumes eine vornehme repräsentative Stimmung. In der Sakramentskapelle der St.-Hedwigs-Kathedrale in Berlin sah ich ein ebenfalls von den Berliner Werkstätten ausgeführtes Sakramentshäuschen, das in eine ähnliche Weiß-Goldplattensäule wie die in Carinhall eingebaut war, und ich gestehe, daß ich von dem fast überirdisch festlichen gold-elfenbeinernen Glanz geradezu überwältigt war.

XIV

Und das Mosaik im *kirchlichen Raum?* Es mag in der Tat aufgefallen sein, daß ich seit den Chormosaiken des Jahres 1906, die noch das Gewand des Jugendstils tragen, nicht mehr auf eine kirchliche Mosaikangelegenheit zurückgekommen bin. Es ist nicht etwa so, daß sich die ganze lange Zeit her auf diesem Gebiete nichts ereignet hätte. Es war sogar sehr viel, aber es blieb im Geleise des Gewohnten, war reichlich in den Zeiten wirtschaftlicher Konjunktur, wurde dürftig in den Jahren der mageren Kühe. Als es schien, daß sich bessere Zeiten eröffnen würden, war die Kirche in der ersten Reihe einer nunmehr bahnbrechenden stilistischen Neuorientierung. Eine Zeitlang konnte man sogar oft hören, daß nur die Reichspost und die Kirche in der Lage wären, eine neue Baugesinnung aufzubringen und durchzuführen. Dies war für das Mosaik von größter Wichtigkeit. Denn es wurde als erste der räumlichen Ausstattungskünste in die fruchtbare Dynamik der — wie man es damals bezeichnen durfte — „durchaus heutig“ empfundenen Bauweise einbezogen. Zweck und Raum dieses Buches erlaubt auch hier nur je ein markantes Beispiel der einzelnen Stufen dieser Entwicklung. Für den festlich repräsentativen religiösen Raum vermittelt die Gabrielskirche in München eine klare Erkenntnis von diesem neuen Können und Wollen des Mosaiks. Backsteinbau in frühchristlicher Formschönheit und Strenge, nach den Plänen des Architekten Otto Kurz, sollte sie in ihrer großen Hauptapsis ein gewaltiges Vollmosaik bekommen, für das Professor Joseph Eberz den Karton entwarf. Er knüpfte dabei an die Grundidee der glänzenden frühchristlichen Apsiden an. Das Fundament der Komposition bildete, in Anlehnung an die sog. „heilige Stadt“ auf



Ornamentales Wandmosaik in den „Meisterräumen“ zu Berlin (Glasmosaik: 1936). Entwurf: Carl Crodel, Halle. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow.



dem Apsismosaik in der Kirche S. Pudenziana in Rom (Tafel 13), der symbolhafte, prächtig stilisierte Umlauf einer Stadtsilhouette. In eindrucksvoller Symmetrie baut sich darauf das „Reich Gottes": Christus-König zwischen Engeln. Komposition und Zeichnung vollziehen sich in jenem streng stilisierten festlich monumentalen Rhythmus, der das bewunderungswürdige Geheimnis der frühchristlichen Mosaiken ausmacht. In den Farben wirken das königliche Gold des Hintergrundes, wie die vollen lichten Smalten der Festlichkeit, vor allem des Rots mit dem ernsten samtenen Ton des dunklen Marmors des Altars und Apsisraumes zu einer einzigartig leuchtenden Harmonie zusammen. Man kann dies aus unserer Abbildung auf Tafel 58 herauslesen, wenn man sich die „schwarzen" Stellen der technischen Wiedergabe als Ausdruck der festlichen Leuchtkraft vorstellt, die sie in Wirklichkeit sind. Auch was an dem Christusbild besonders dunkel erscheint: Mantel, Thron, Nimbus ist in Wirklichkeit ein glänzendes Rot. Bei der wegen des großen Originals notgedrungen erheblichen Verkleinerung läßt sich die spezifische Werkarbeit nur unvollkommen erkennen. Sie soll der Ausschnitt aus einer ähnlichen Arbeit, das Werkphoto des Mosaiks in der Klosterkirche zu Thuine zeigen, zu der der Maler Georg Poppe den Karton entworfen hat (Tafel 59).

Diese beiden Werke sind in Smalten gesetzt, die dem großen monumentalen, festlichen Raum, der repräsentativen Aufgabe dieser Kirchen besonders angepaßt erscheinen. Dem kleineren Raum, namentlich der Landkirche, die nichts zu repräsentieren hat, stimmt sich auch das schlichtere Material an, der Würfel aus farbigem Naturgestein, in erster Linie dann, wenn der Künstler in der von aller Konvention freien volksnahen Unmittelbarkeit des Alltags zum Beschauer sprechen möchte. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür ist die schöne, in modernem Bauempfinden erstellte Kirche zu Rheinfelden. Nach dem Bauplan des Architekten Wilhelm Preschany war für die rückwärtige Querwand hinter dem Altar ein dreiteiliges Mosaik vorgesehen, das nach den Überlegungen des Künstlers Rudolf Yelin junior, Stuttgart, in dem einen Feld das Geheimnis der Auferstehung darstellen sollte (Der Engel erscheint den Frauen). Hans Wagner schreibt dazu in der Sonderschrift dieses Kirchenbaues: „Die Entwürfe sind, obwohl sie in einer wahrhaft lapidaren Formensprache Musterbeispiele eines monumentalen, musivischen Stils repräsentieren, doch ganz aus dem Geiste unserer Zeit entstanden. Mit vollem Bedacht hat der Künstler auf die Anwendung der leuchtenden und schimmernden Gold- und Silbersmalten verzichtet und sich in der Farbgebung auf eine Skala von Naturmarmortönen beschränkt. Hierdurch hat er erreicht, daß die Mosaikbilder, die ja in der Raumentwicklung des Kircheninnern nur eine verhältnismäßig bescheidene Fläche — wenn auch an der bevorzugtesten Stelle — einnehmen, sich der mächtigen und großzügigen Gesamtarchitektur in der Form und in der Farbe in vollster Harmonie einordnen. Der Künstler hätte es gewiß leicht gehabt, seine Kompositionen zu einem leuchtenden Glanzpunkt des gesamten Kircheninnern zu gestalten, der das Auge des Besuchers sogleich beim Eintritt in das Gotteshaus unwiderstehlich in seinen Bann zu ziehen bestimmt war, wenn er sich der gleichen Mittel in Stil und Farbgebung bedient haben würde, wie sie bei den Mosaiken der frühchristlichen Kirche verwendet worden sind, wenn er also neben den leuchtenden Farben des Glasflusses sich auch des mystischen Reizes der Gold- und Silbertöne bedient hätte. Aber das würde, gerade in unserem Falle, wo, wie bereits erwähnt, das Mosaik als Fläche einen nur recht bescheidenen Anteil in der Innenarchitektur

der Kirche einnimmt, leicht zu einer Disharmonie haben führen können. Seine weise Beschränkung auf eine sich der Umgebung harmonisch einfügende Farbengebung ist daher an dieser Stelle ein unbestrittener Vorzug, der die gewählten Motive, darunter ‚Die Frauen mit dem Engel am Grabe des Auferstandenen' (Tafel 61), in ihrer monumentalen Klarheit dem Beschauer eindrucksvoll gegenübertreten und seine Seele gefangennehmen läßt."

Mit dem sog. *Putzmosaik* hat sich in neuerer Zeit noch ein drittes Mosaikelement im kirchlichen Raum gebildet. Denn die künstlerische Wechselbeziehung zwischen Mosaik und Putz ist immer mehr erkannt und zu einem höchst wertvollen Ausdrucksmittel auch für den kirchlichen Raum vertieft worden. Das dafür als besonders charakteristisches Beispiel gewählte und auf Tafel 62 abgebildete Putzmosaik ist Ausschnitt aus der Reihe der zwölf Apostel, die in dem Chor der gotisierenden Herz-Jesu-Kirche in Berlin-Charlottenburg dargestellt sind. Der Werkstoff besteht lediglich aus rotbraunen und goldenen Smalten. Man kann die beiden Farben auf der Abbildung leicht voneinander unterscheiden: die etwas dunkleren und im Ton satteren, die rotbraunen, sind durchwegs Ausdruck für die Hauptkonturen. Alles andere, was außer der Kontur noch wichtig ist, die Schattierung und Grundierung, ist Gold. Es ist ein außerordentlich festlicher Glanz, der aus diesem Bündnis Rot-Gold entstanden ist. Diese originelle und sehr ausbaufähige Konzeption des Berliner Künstlers Dr. Egbert Lammers ist in Smalten gesetzt, obwohl man glauben möchte, daß in diesem Fall vielleicht ebensogut Naturgestein hätte verwendet werden können. Aber die erstrebte Gesamtwirkung: möglichst lichte Festlichkeit, gab den Ausschlag. Sie wurde durch den warmen Ton des Edelputzes und die in der Zeichnung stark gehobene (dunkelbraune) Schrift wesentlich gestützt. Die lebhafte Bewegung der einzelnen Gestalten gibt dem Chorraum eine impulsivere Spannung: Die Einzelfigur wird dadurch zur Gruppe, die der Putz ungleich mehr zusammenhält und bindet, als wenn ein Vollmosaik durch die Farbe des Hintergrundes ein eigenes Interesse von Bedeutung aufgerufen und dadurch das wundervolle Ebenmaß des Zweiklanges Rot-Gold gestört hätte.

Diese wenigen, aber charakteristischen Arbeiten auf dem Gebiet des kirchlichen Mosaiks zeigen die von kräftigem, bewußten Willen in Fluß gehaltene und mit dem Stil der Zeit im vollen Einklang stehende Entwicklung des kirchlichen Mosaiks. Wie der Punkt am Schlusse des Satzes, möge die farbige Tafel VII das Gesagte im Bilde bestätigen. Sie zeigt die charakteristische Flächigkeit, die echt mosaistische Satztechnik und Farbeigenart, wie wir sie auf den klassischen Mosaiken der Glanzzeiten festgestellt haben.

Einen besonderen Anhang zum kirchlichen Mosaik bildet eine *Mosaikplastik* in der Frauenfriedenskirche zu Frankfurt. „Mosaikplastik" ist an sich ein etwas mißverständlicher Begriff, soweit er die Vorstellung von der Zusammenfügung grundsätzlich unvereinbarer Kunstelemente hervorruft. Er erinnert an die archaische Periode der griechischen Plastik, in der es Gewohnheit war, die Augenhöhlen der Marmorstatuen mit bunten Glasflüssen zu füllen, ja die Statuen zu bemalen. Im Grund ist die Fassung der mittelalterlichen Holzplastiken auch nichts anderes. Eine höchst seltsame Angelegenheit ist in diesem Zusammenhang, wie die alten Mexikaner auf den Gedanken gekommen sind, mächtige Holzmasken mit Smalten in der Form eines regelrechten Mosaiks zu belegen. In Europa ist als einzige Mosaikplastik eine aus dem 14. Jahrhundert stammende

„Madonna mit Kind“ an der Schloßkirche der Marienburg in Westpreußen bekanntgeworden. Sie ist das Werk von Mosaikern, die aus Venedig nach Böhmen und von da nach Marienburg gewandert sind und dementsprechend ein Stück ehrwürdiger Mosaiktradition mitgebracht haben. Während nun unter der Bemalung der alten griechischen Plastiken bzw. unter der Fassung der Holzstatuen Werke verhüllt sind, die auch ohne ihr nachheriges farbiges Kleid ganz gut ein künstlerisches Eigenleben führen könnten, ist bei der Mosaikplastik der Kern wenig edles Material, dem es nichts schadet, wenn es verhüllt ist. Das allein Wichtige ist bei ihm der farbige Mantel mit Smalten. Frisch wie am ersten Tage, da der Künstler der Marienburg seine Farbinspirationen um den Kern von Stuck legte und eines der wertvollsten Mosaikwerke aller Perioden schuf, sind sie bis auf den heutigen Tag geblieben.

Es gehört zu den schönsten Triumphen der Mosaikwerkstätten August Wagner, daß sie sich an ein so schwieriges ausgefallenes Genre des Mosaik gewagt haben und gleich mit vollem Erfolg. Die Tafel 68 zeigt die dreinischige Turmfassade der neuen Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. M. Links und rechts laufen in Höhe von 20 m Flächenmosaiken, wie man sieht, in bestem flächig-monumentalem Stil. In der mittleren aber steht die 14 m hohe Mosaikfigur in faszinierender Farbenpracht. „Die Tatsache, daß die Marienburger Madonna über sechs Jahrhunderte dem rauhen, nordischen Klima standgehalten hat und heute noch wie am ersten Tage in der ursprünglichen Farbenfrische weithin in die Lande leuchtet, eröffnet auch der Frankfurter ‚Friedenskönigin‘ die Perspektive auf ihren unveränderlichen Bestand in Form, Farbe und Ausdruck über die Jahrhunderte hinaus. Mit diesem wahrhaft epochalen Werk eröffnen sich aber auch dem Baukünstler und Plastiker neue Wege in der farbigen Ausgestaltung monumentaler, plastischer Schmuckformen, und zwar sowohl figürlicher als auch sonstiger dekorativer Art.“

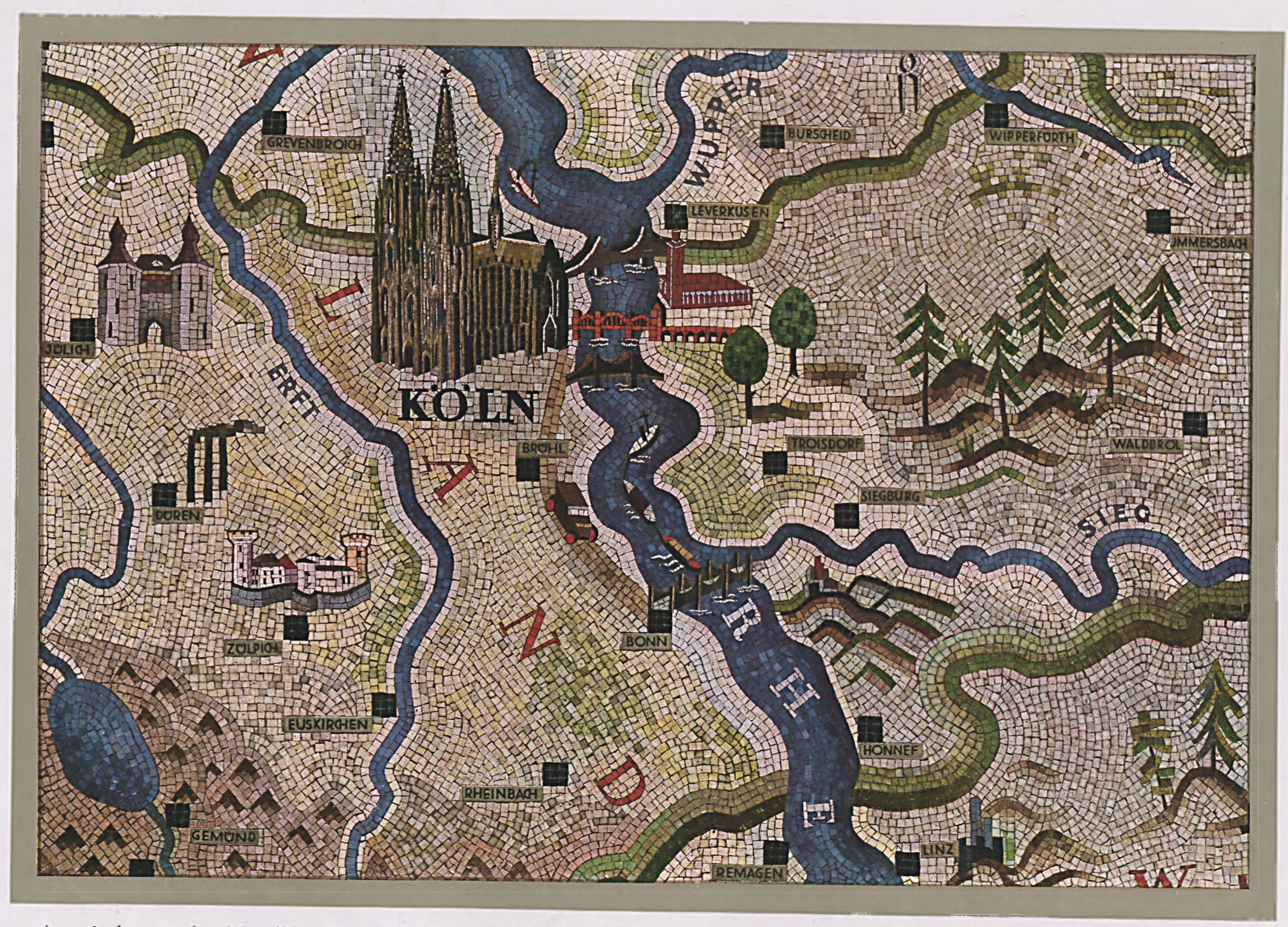
Auf einer Kunstausstellung in Amerika wurde ein Mosaikrelief gezeigt, das wir auf Tafel 69 abbilden. Es wächst aus einer mosaikverputzten Wand, stellt eine symbolische Figur dar und beweist, daß dem Mosaikrelief wieder mehr und mehr Interesse entgegengebracht wird. Und in jüngster Zeit ist nach dem Entwurf von Preiß und Lungwitz für das Kreishaus in Weimar ein Mosaikrelief großen Ausmaßes entstanden (Tafel 70), das ein neues vertieftes Interesse an diesem ausbildungsfähigen Zweig der mosaikmäßigen Werkarbeit beweist.

XV

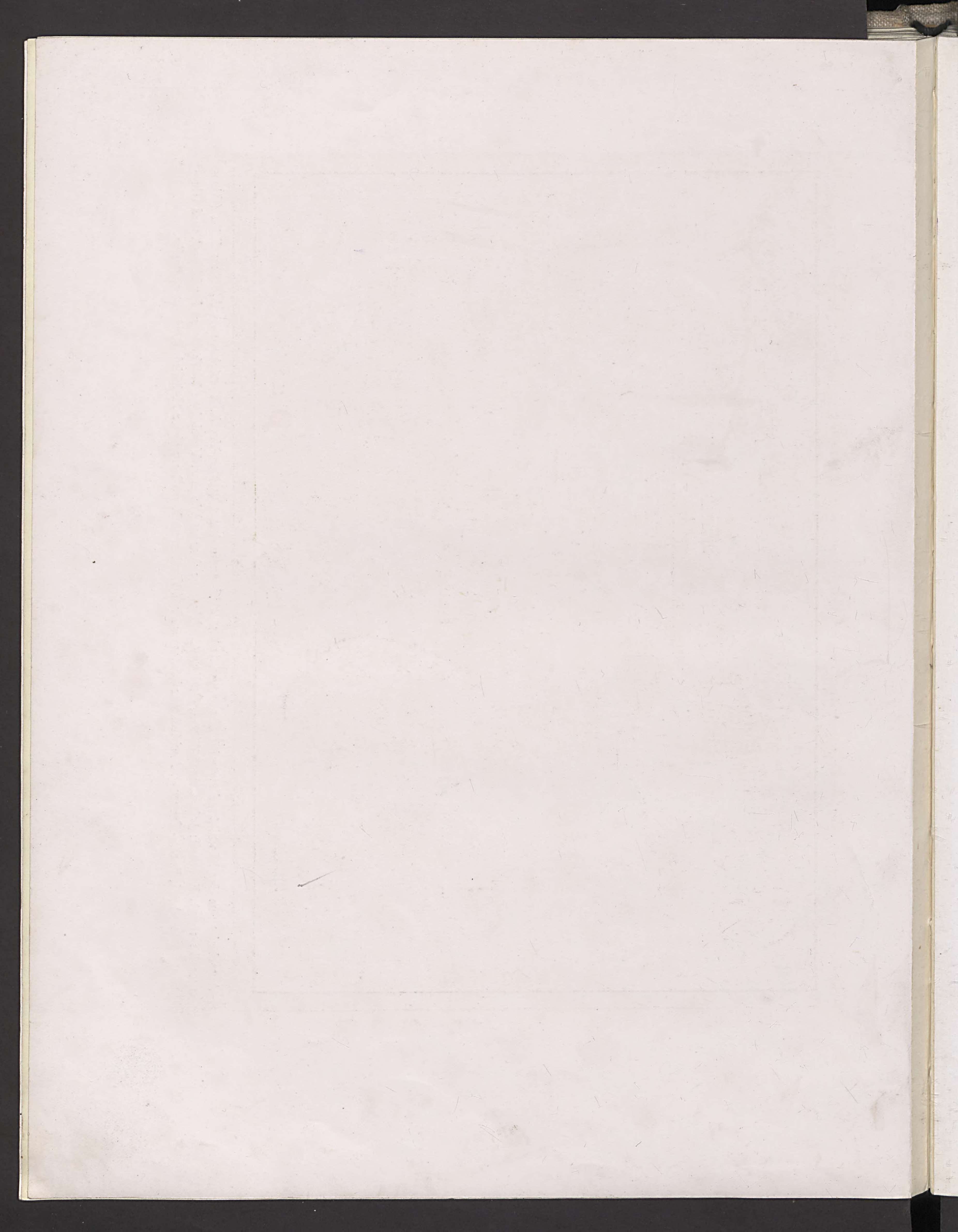
Eines der *größten Ereignisse* des neuen *deutschen Mosaiks*, das heißt eine wirkliche Entdeckung von neuen Möglichkeiten, die in dem Wesen des Mosaiks liegen, sind die Wandmosaiken, die Werner Peiner für das Shellhaus in Hamburg entworfen hat (Tafel 64). Sie stammen aus dem Jahre 1930, gehen also allem voraus, was in dieser Art bekanntgeworden ist. Das Neue liegt zunächst in dem Versuch, so realistisch prosaische Dinge wie Bohrtürme, Rohre usw., also das Maschinen- und Fabrikmäßige in ein Material einzufangen, das bisher dem „Sakralen“, profan Repräsentationsmäßigen, den Gesellschafts-

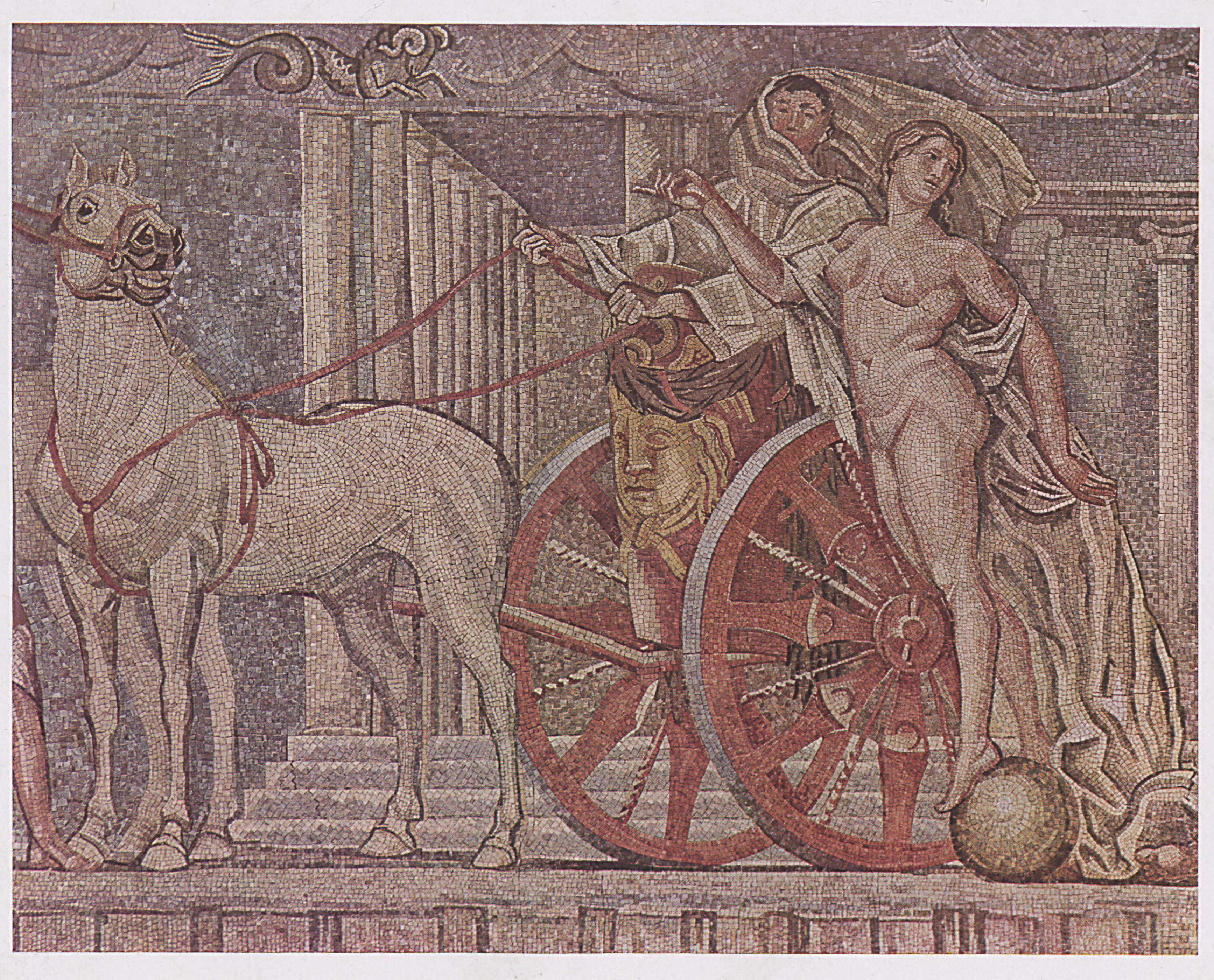
und Gemeinschaftsräumen von Format vorbehalten schien, nicht etwa aus einer konventionellen Überlegung, sondern weil man sich den Werkstoff nur in einer gehobeneren Ausdruckssphäre vorstellen konnte. Der auf dem Mosaik Peiners mit Bäumen bestandene Hintergrund, die herrlich stilisierte, dominierende Palme usw. mochten als eine allerdings sehr bedingte Milderung dieser sie überragenden Industriegiganten hingenommen werden. Dazu kam, daß die Arbeit an sich, mag sie nun Handarbeit (wie bei den Negern im Vordergrund) oder gar Arbeit der Maschinen sein, kein künstlerisches Thema ist. Der Entwurf Peiners stieß also überall gegen Ungewohntes vor. Er konnte bestenfalls, so mochte es scheinen, als die Umsetzung einer propagandistischen, also rein gegenständlichen und „unkünstlerischen" Angelegenheit in das Material des Mosaiks betrachtet werden. Es galt als etwas Ähnliches, wie z. B. die heute modernen Landkarten in Mosaik® (Farbtafel XI). Aber wenn auch tatsächlich kein anderer Zweck damit erstrebt gewesen wäre, so wäre mindestens das unter Beweis gekommen, daß diese „Umsetzung" den Bild- und Farbwert sehr erheblich gesteigert hat. Betrachtet man nun aber beispielsweise den großen Bohrturm, so erkennt man, wie er durch die Zusammensetzung aus sehr vielen Würfelchen, deren jedes eine Individualität im kleinsten ist, fast etwas Lebensartiges geworden ist und sich mit der beseelten Wirklichkeit, der Arbeit der Neger, verbindet. Dies ist dadurch möglich, daß nicht der einzelne Neger für sich, sondern in arkadischer und in der Stilisierung genau übereinstimmender Reihung vervielfältigt, dargestellt wird. Es ist mit einem Wort der Rhythmus der Arbeit in Mensch und Maschine, die rhythmische Tourenzahl des modernen Schaffens, wie sie von ihrem unsichtbaren Führer gelenkt wird. Dieser „Rhythmus der Arbeit" ist das grandiose Thema, das wie jede eine monumentale Masse ergreifende Bewegung am vollendetsten nur in Mosaik gelöst werden kann. Als das Motiv einer neuen Periode reiht es sich an die bisherigen zwei weltgeschichtlichen Motive des Mosaiks an. Welch anderer Werkstoff und welche andere Werkarbeit wären imstande, diesen Rhythmus der Arbeit, der aus Millionen solcher Touren resultiert, so unmittelbar und symbolisch zugleich zum Ausdruck zu bringen wie das Mosaik, das ebenfalls aus einer Vielzahl von kleinsten Werkstoffteilchen durch eine einheitliche Lenkung zum „Werk", „Kunstwerk" wird!

Eine erste sehr schöne und charakteristische Auswirkung dieses Mosaiks von Peiner ist das Wandmosaik mit der Darstellung einer Zuckerfabrik in Eskischehir in der Türkei nach dem Entwurf von Professor H. Bengen, ein Geschenk der Fabrik an Kemal Atatürk. In einer, an die antiken und frühchristlichen Zeilenmosaiken erinnernden Kompositionsform werden die Arbeiten zur Gewinnung der Zuckerrübe geschildert, und zwar wiederum in dem symbolischen, aus der Wiederholung der Einzelheit resultierenden Rhythmus der Arbeit. Diesmal sind es ausschließlich Mensch und Tier, die den Einsatz für diesen Rhythmus bilden. Die Zeichnung der Fabrikbauten in der obersten Zeile zeigen allein schon den prächtig linearen Stil dieses Mosaiks. Er ist die unerläßliche Voraussetzung für die neue Darstellungsaufgabe und es steht zu hoffen, daß die Einsicht allgemein wird, daß es ohne diese linear-flächige, alle dreidimensionalen Versuchungen verneinende, durchweg streng stilisierte Handschrift im neuen Mosaik überhaupt nicht mehr geht (Tafel 65). Die Abbildung auf Farbtafel VIII gibt den interessanten Ausschnitt aus einem repräsentativen Mosaik in dem Metropolitan Life Insurance Building in Ottawa (Canada), das aus dem Gefühl für diesen Rhythmus entstanden ist und zeigt,

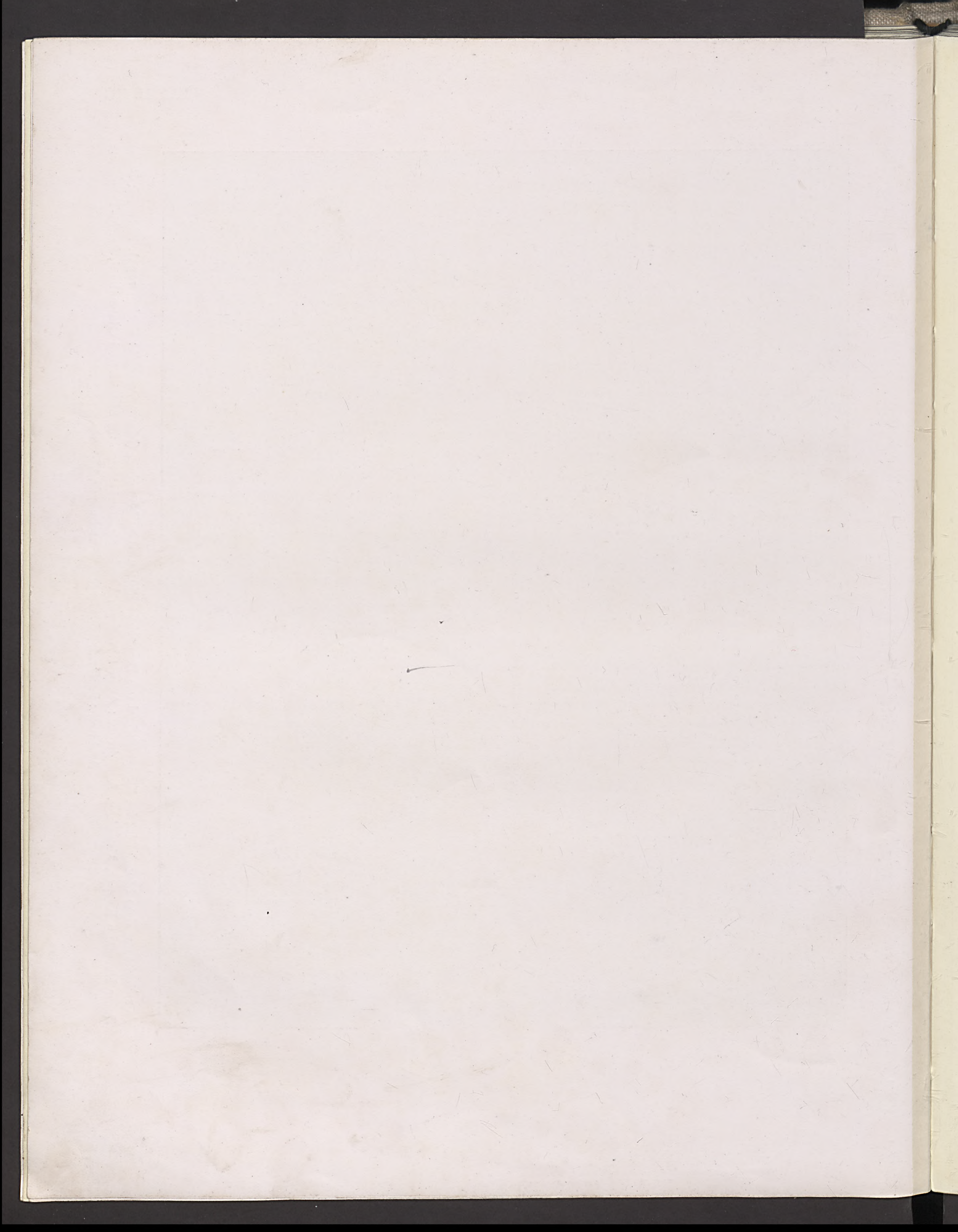


Ausschnitt aus der Mosaiklandkarte im Sitzungssaal der „Allianz und Stuttgarter Verein Versicherungs AG“ zu Köln (Glasmosaik: 1933). Entwurf: Johannes Böhland, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Professor Karl Wach und Reg.-Baumeister Heinrich Roskotten, Berlin.





Ausschnitt aus dem Mosaikfries im Kongreß-Saal des Deutschen Museums zu München (Marmormosaik: Beginn 1935). Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Dr. German Bestelmeyer, München.



wie weit dieser neue Inhalt des in Stil und Technik außerordentlich guten, werkechten Mosaiks bereits Platz gegriffen hat.

In Putzmanier hat diese neue Mosaikangelegenheit ebenfalls schon vorbildliche Werke geschaffen. Ich verweise zum Beispiel auf das monumentale Zifferblatt mit Tierkreis bzw. mit Jahreszeiten für die Tabakfabrik in Linz an der Donau (Tafel 66). Der Entwurf von Maler Karl Hauk in Wien sah als Werkstoff Marmorwürfelchen und Klinker vor. Das Ganze erinnert an das bekannte, interessante Putzmosaik (mit Smalten) „Der Lebensbaum" am Haupteingang des Salzburger Festspielhauses von Kolig. Ausgeführt wurden diese Werke in der „Tiroler Mosaikwerkstätte" zu Innsbruck.

XVI

Mit den Mosaiken in den *offiziellen repräsentativen Bauten* des *Dritten Reichs* hebt eine neue Stufe in der Entwicklung des deutschen Mosaiks an. Sie ist aber nicht etwa eine stilistische Weiterbildung des Bisherigen, hat mit diesem vielmehr nur den Werkstoff und die Werkarbeit gemein. Im Grundsätzlichen geht sie von einer ganz anderen Gedankenreihe aus: Danach ist von allen künstlerischen Ausdrucksmitteln die Baukunst das einzige, das der Mit- und Nachwelt den authentischen Willen einer initiativen Autoritätsgesinnung am unmittelbarsten repräsentiert. Das Wesen dieser neuen in Form gebrachten Baugesinnung aber liegt in der monumentalen Ausdruckskraft des Baustoffs und der ebenso monumentalen Raumgestaltung. Sollte sich dabei ergeben, daß diese beiden monumentalen Elemente irgendeines Sekundanten bedürfen, so kann dafür nur ein solcher in Betracht kommen, der in seinem eigenen Material und seiner eigenen Werkarbeit ihnen an monumentaler Urkraft gleich ist. Das ist aber nur das Mosaik und nur dieses konnte daher grundsätzlich als Partner in Frage kommen. Selbstverständlich nur dann und nur in der Form, die in der Lage ist, das architektonische Ergebnis dieser neuen Baukonzeption wie in einer Art Kadenz festzulegen und abzuschließen. Bereits in den parteiamtlichen Bautätigkeiten in übernommenen Räumen, Umbauten usw. vor dem Jahre 1933 zeigte sich diese grundsätzlich neue Baugesinnung und deren Verhältnis zum Mosaik mit voller Deutlichkeit. Dies beweisen z. B. die Wand- und Deckenmosaiken im Senatorensaal des Braunen Hauses, die nach den Plänen von Professor Ludwig Troost entstanden sind.

Die Ehrentempel am Königlichen Platz in München sind die ersten Bauten, die den offiziell-repräsentativen Stil der neuen Zeit in voller Klarheit und kompromißloser Schärfe manifestieren. Da das Mosaik nur als „Farbton" in Frage kam, spielte sein Motiv eine untergeordnete Rolle. Wichtig war nur die Anpassung an die streng linearen Formen des Baues. Daß sich die Abwandlung des neuen Hoheitszeichens, des Hakenkreuzes, das in die ornamentale Gruppe des Mäanders gehört, in erster Linie zu einer solchen Aufgabe eignete, zeigten die in die graue Vorzeit zurückreichenden ähnlichen Motive. Soweit dabei das Mosaik im einzelnen in Betracht kommt, möchte ich auf die

Theoderich-Mosaiken in Ravenna hinweisen. Die erste Farb- bzw. „Farbton"-Komposition, die Mosaiken an den Decken der Ehrentempel, war Blaugrau und Rot (Band) mit terrakottafarbenen Kanten. Das Ornament als solches, nach dem Entwurf von Wilhelm Pütz, ist äußerst glücklich gelöst. Auf der Abbildung bereits erkennt man, wie harmonisch die Oberfläche des Baustoffes mit den Farbtönen des Mosaiks ineinanderfließt. Je nach den Formen des einzelnen Baues ist der Farbakkord, naturgemäß verschieden wie dies auf den Tafeln 78—82 an einigen markanten Beispielen zu erkennen ist.

Die größte Manfestation des offiziellen repräsentativen Innenraumes ist Anfang dieses Jahres in der Neuen Reichskanzlei Tat geworden (Tafel 83, 84). Das Mosaik hat sich dabei seiner neuen, sehr erweiterten Aufgabe gewachsen gezeigt. Die Skala der bisherigen Farben ist zwar so ziemlich dieselbe geblieben und um so strenger und konsequenter dem Ton des Bauwerkstoffes angestimmt worden, wie dies die Farbtafel XIII zeigt. Aber im Ornament ist eine neue Etappe eingetreten, die in einem ähnlichen Vorgang des antiken Mosaiks eine Parallele hat: das rein monumental lineare Motiv ist mit Elementen aus der Pflanzen- und Tierwelt erweitert worden. Das stilisierte Eichenlaub, die beiden Adler, von denen der rechte eine brennende Fackel hält, gehen über das streng Symbolhafte hinaus und sind Ornament im weiteren Sinne des Wortes.

Ich kann mir nicht denken, daß diese zweite Etappe den Abschluß mosaikmäßiger Überlegungen im offiziell repräsentativen Baustil — nur er kommt in diesem Zusammenhang, wie wir sehen werden, in Betracht — des Dritten Reiches bildet. Es läßt sich vielmehr annehmen, daß sie die organische Zwischenstufe zum figürlichen, allerdings streng ornamental dem Bau- und Raumgedanken dienenden Mosaik führen dürfte. Eine gewisse geschichtliche Parallele zu dieser Vermutung ist der Verlauf des griechischen Tempelbaues. In der ersthellenischen Zeit war der Tempel der einzige offiziell-repräsentative Bau. Wenn es richtig ist, daß er aus der Gesinnung des östlichen Menschen speziell des lykischen Raumes entstanden ist, so wäre das sog. „Grab des Midas", das mit mäanderartigem Ornament, Bauton in Bauton, überzogen ist, der unmittelbare Vorgänger zu dem ersten, geschichtlich greifbaren hellenischen, dem dorischen Stil. Dieser aber hatte in seinen Anfängen an den entsprechenden Baugliedern Farbe (Rot bzw. Blau) und Ornament (Mäander). Als nächstes entwickelte sich für Giebel und Metopen, und zwar schon sehr früh, figürliche Plastik in Farben. Der Boden trug nach dem Zeugnis von Olympia figürliches Mosaik (s. Tafel 2). Als Kern dieser Einzelheiten läßt sich feststellen, daß die Griechen farbige Figürlichkeit oder besser figürliche Farbigkeit für ihre offiziellen Bauten großen Formats beigezogen haben wollten. Ihr Gedanke war, den Ton ihres Baumaterials (des so vornehmen Marmors) mit Farbe, speziell mit Farbe, die Figürlichem diente, zur Einheit zu binden. Es wäre durchaus möglich, daß diese ästhetische Grundstimmung, die diesem hellenischen Vorgang die Bahn gewiesen hat, in den offiziellen Bauten des Dritten Reiches eine Parallele finden und zu einer dritten Etappe, dem „figürlichen Mosaik", führen würde.

XVII

In den als „halboffiziell“ zu wertenden Bauten hat das Mosaik heute bereits Aufnahme gefunden. Was ihm hier als Aufgabe zufällt, hat Hans Wühr in einem grundlegenden Artikel in der „Kunst im Dritten Reich“ (Juliheft 1938) dargelegt. Da diese Stimme einen offiziösen Klang hat, sei das Wesentliche des Artikels hier wiedergegeben: „Von allen Arten der Bildkunst ist das Mosaik am fähigsten, den Bildformen einer Idee jene Großartigkeit, Strenge und Feierlichkeit zu verleihen, die zu Zwecken einer religiösen oder politischen Kundgebung in einem Gemeinschaftsraum nötig sind. Die Dauerhaftigkeit des Mosaiks ordnet sich sinnvoll den Absichten der Baukunst unter. Während viele alte Fresken, abgesehen von ihrer ewigen künstlerischen Gültigkeit, infolge ihres versehrten Zustandes den schmerzlichen Eindruck der Vergänglichkeit und des nahenden Verlustes vermitteln, bewahrt auch das älteste Mosaik seine unverwüstliche Frische und Jugend. Dieses Vermögen, den Eindruck der Dauer zu geben, eine zeitlose Gültigkeit auszusprechen und damit im Dienste der Baukunst deren politischen Auftrag erfüllen zu helfen, macht das Mosaik für die Baukunst des Dritten Reiches wertvoll. Im Zusammenhang mit der Architektur wird eine natürliche Großartigkeit, Strenge und Feierlichkeit zu einem wichtigen Ausdrucksmittel der neuen deutschen Baukunst.

Wird nun das Mosaik, wie das Wandbild überhaupt, dem politischen Gestaltungswillen dienstbar gemacht, so folgt, daß auch sein gegenständlicher Inhalt, der Gegenstand seiner Darstellung diesem Willen untergeordnet werden muß. Die mittelalterliche Kunst z. B. diente der Idee einer kirchlichen Gemeinschaft und machte daher die Gestalten, Legenden, Symbole und Zeichen des kirchlichen Vorstellungskreises zum eindringlichen Gegenstand ihrer Darstellungen. Erst der Mangel an religiösen oder sittlichen und politischen Ideen drückt sich aus als Gleichgültigkeit in bezug auf die Wahl der Stoffe und als Beschränkung auf artistische Reize. Die neuen sittlichen und politischen Ideen von der deutschen Volksgemeinschaft bergen reiche Möglichkeiten der Stoffe und Sinnbilder. Zahllose Bildgegenstände, die zu entdecken und zu nützen zur Aufgabe des bildenden Künstlers besonders dort gehört, wo er sein Werk im Auftrag der Gemeinschaft gestaltet und wo sein Werk sich an eine Gemeinschaft wenden soll. Zudem folgt von selbst aus der Eigenart des Mosaiks, daß es von sich aus die Wahl des Gegenstandes seinem monumentalen Streben anpassen muß. Sein ornamentales Vermögen macht es außerdem besonders geeignet, die Symbole und Zeichen einer Idee, einer Gemeinschaft ausdrucksvoll zu bilden.

Die vornehmlichste Aufgabe des Mosaikbildes, im großen Raum als großes feierliches Schauspiel einer Idee auf eine Gemeinschaft zu wirken, nötigt es auch, die Gesetze einer heiligen Stätte und Bühne sich zu eigen zu machen. Wie vor der Bühne jeder einzelne sich selbst in einem erhöhten Spiegelbild ansieht, sich ein Bild von sich macht, nicht wie er ist, sondern wie er sein sollte, so stellt auch das Mosaik der Gemeinschaft ihr erhöhtes und feierliches Spiegelbild entgegen. Denn nur in dem Zustand der feierlichen Erhöhung und Ergriffenheit vermag die Gemeinschaft eine politische Idee fruchtbar in sich aufzunehmen.

Wie ein Gleichnis des Auftrags, den die Kunst des Mosaiks zu erfüllen vermag, sind die Mosaiken der Weihestätten in Pasewalk (Tafel 73), wo einst der Führer als ein

Soldat des Weltkrieges fast erblindet darniederlag. Nach Entwürfen von Louis Gruber stellen sie im Giebelfeld den Ritter dar, der, trotz Tod und Teufel, seiner Sendung bewußt, unbeirrt seinem großen Ziele entgegenreitet. Ein anderes Bild stellt den Streiter und Überwinder Georg als Soldaten dar; auf den Beschauer senken sich aufrührend Weihe und Feierlichkeit."

In der Zeichnung noch flächiger und dem Stil des Mosaiks daher noch näher kommt das Putzmosaik in der evangelischen Kirche von Frohnau (Tafel 74). Der Entwurf zu diesem sehr eindrucksvollen Mosaik stammt von Hans Uhl. Starken Eindruck macht zunächst die Komposition des in und auf Heldenkreuze gestellten Soldaten mit dem visionären Blick in das Unermeßliche und das geheimnisvolle Walten eines Weltengeschicks, das sich in dem ganzen Ausdruck widerspiegelt.

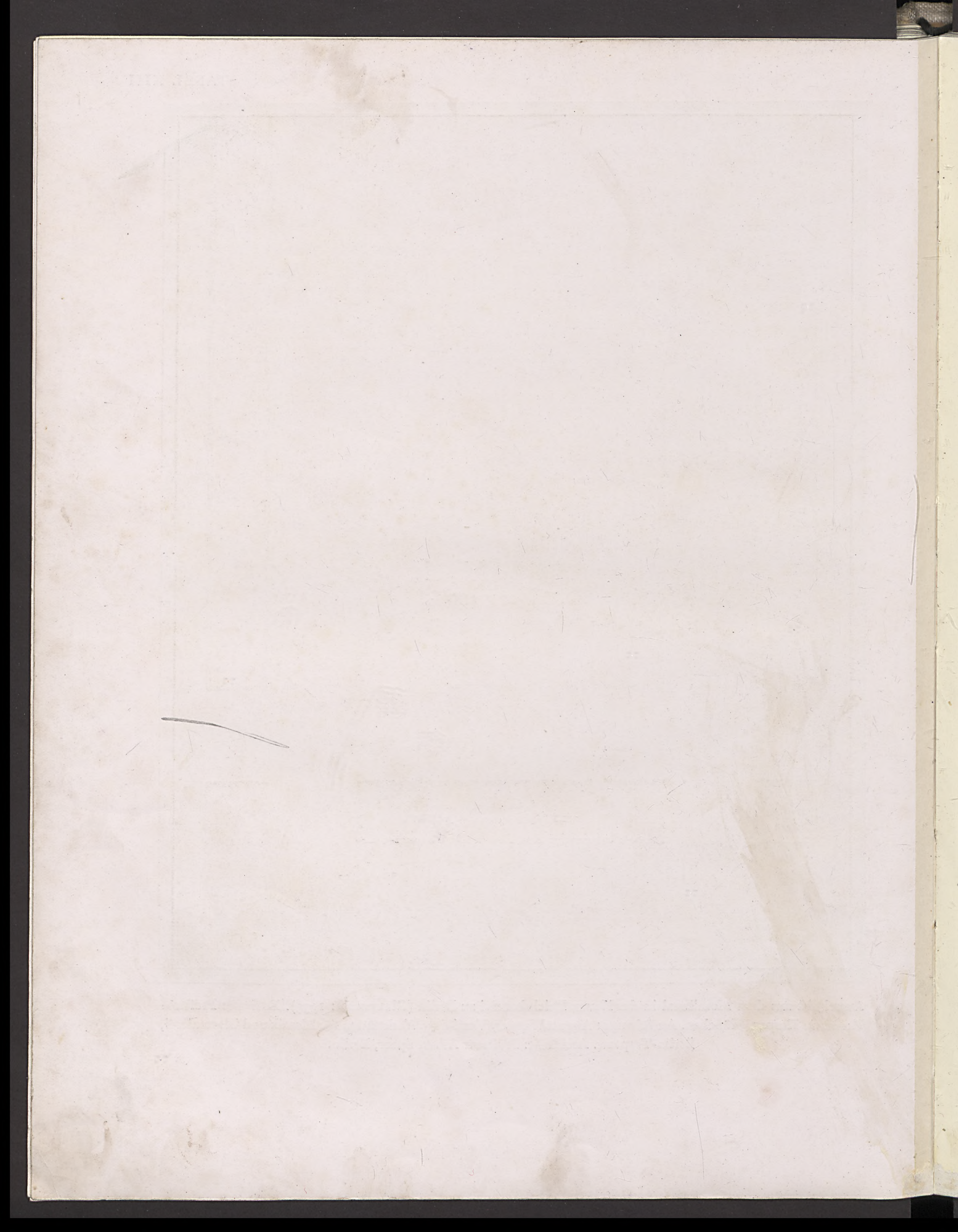
Mehr und mehr ergreift das figürliche Mosaik in den Räumen von Ordensburgen (Vogelsang) und Wehrmachtsbauten Platz. Namentlich in den letzteren wird die Prägung des Entwurfs immer charakteristischer, ebenso Ausdruck des soldatischen Gemeinschaftsgeistes wie körperlicher Tüchtigkeit. Für das eine ist das Putzmosaik in einem Luftwaffengebäude in Quakenbrück (Tafel 72) ein bezeichnendes Beispiel. Abermals von Hans Uhl stammt der Entwurf zu einem Marmorputzmosaik im Schwimmbad des Regiments General Göring in Berlin-Reinickendorf (Tafel 76). Wie bei dem Soldaten auf dem Denkmal in der Kirche zu Frohnau, ist der Ausdruck in den drei Gesichtern aufs höchste bewunderungswürdig. Er ist zunächst das Ergebnis einer linearen Zeichnung, die ihresgleichen nicht leicht findet. Uhl beherrscht in Kontur- und Fugenführung die Technik und den Stil des Mosaiks mit einer Meisterschaft, die an die Standardwerke der Glanzzeiten des Mosaiks erinnert. Nach seinen Entwürfen zu setzen muß den Mosaisten eine Lust sein. An den wuchtigen und strengen Körpern der drei Soldaten ist alles geballte Kraft und Straffheit. Und doch wie individuell ist alles, beste künstlerisch gesehene Anatomie, und wie ungemein frisch und lebendig ist es!

Ein besonderes Ereignis in der Mosaikauffassung für den mehr mittelbar repräsentativen und gesellschaftlichen Raum der Zeit sind die in Ton, Zeichnung und Ausführung sehr feinen und in ihrer Absicht sehr wirkungsvollen Mosaiken Werner Peiners für das Haus der Flieger in Berlin, dem ehemaligen Preußischen Abgeordnetenhaus. Ihr Motiv geht auf altbabylonische mythologisch symbolische Tiere: geflügelten Löwen und geflügeltes Pferd (Tafel 54) zurück und drückt in diesem Zusammenhang und Raum die uralte menschliche Sehnsucht nach dem Reich der Luft aus.

Das wichtigste, in Umfang, symbolischer und repräsentativer Aufgabe bedeutendste Mosaikwerk der neueren Zeit aber, das bis in diese Tage hereinreicht, sind die Friesmosaiken für den Kongreßsaal des Deutschen Museums⊙ in München. Sie gehen über Gelegenheits- und Zweckmotive hinaus und sollten grundsätzlich zeigen, wessen das figürliche Mosaik überhaupt und das neue deutsche Mosaik im besonderen fähig sei. Da dieses Mosaikwerk aus einer Konkurrenz größten Stils hervorgegangen ist, an der sich die Künstlerschaft in fast vollständiger Zahl beteiligt hat, und aus der, wie bekannt, Hermann Kaspar, heute Professor an der Münchener Akademie, als Sieger hervorgegangen ist, stellt das Mosaikwerk des Deutschen Museums die Meinung der Zeit dar, die sie grundsätzlich dem Mosaik gegenüber hat. An diesem Mosaik ist darum alles von Wichtigkeit: Die Thematik, der repräsentative und werkliche Stil, die Ausführung. Und ich könnte mir



Ausschnitt aus dem Mosaiksaal in der Neuen Reichskanzlei zu Berlin (Glasmosaik: 1939). Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin.



denken, daß es in besonderem Maße geeignet ist, der oben gekennzeichneten dritten Etappe des offiziell repräsentativen Stils der Zeit die Wege zu ebnen. Angesichts dieser Bedeutung haben wir zwei Abbildungen (Tafel XII und 77) gebracht.

XVIII

Ich habe eingangs darauf hingewiesen, daß die Absicht zu diesem Buch mit einem besonderen Zeitpunkt in der Entwicklung der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow, zusammenfällt. Fünfzig Jahre sind seit dem Tag vergangen, an dem es August Wagner und seinen Mitarbeitern gelungen war, den Grundstein zum deutschen Mosaik zu legen. Annähernd vor zwei Jahrzehnten begann sich sein Sohn Hans Wagner in die vielseitige und verantwortungsvolle Materie einzufühlen und so konnten sich die Werkstätten, getragen von der Erfahrung des Gründers und der jugendlichen Stoßkraft des Sohnes, der sie seit dem Umbruch führt, über alle wirtschaftlichen und kulturellen Krisen hinweg zum Pfeiler des deutschen Mosaiks entwickeln.

In den Mosaikwillen des siegreichen Deutschen Kaiserreiches haben die Werkstätten mit ihrem vom elementarsten her gestalteten technischen Unterbau das unumgängliche Mosaikkönnen eingefügt. Sie haben niemals versucht, einen offiziellen Mosaikstil zu schaffen, wie dies die parallele Erscheinung der neuen deutschen Glasmalerei mit negativem Erfolg unternommen hat. Sie griffen nie und nirgends in stilistische Entwicklungen ein. Wo solche zu Auseinandersetzungen führten, blieben sie Arena des sicheren und verlässigen Werkmäßigen, dessen sich alle Partner gleichmäßig bedienen konnten.

XIX

Im Vorausgehenden habe ich genau umschrieben, ob, wo und wie sich Mosaikschaffen von derart stilistischem und werkmäßigem Format gezeigt hat, daß es als unmittelbarer Anschluß an die großen seit Giotto unterbrochenen Zeiten des Mosaiks gewertet werden kann. Und um eine sehr bedeutende Angelegenheit hat es sich auch gehandelt, als die offizielle Baukunst des Dritten Reiches dem Mosaik eine neue nur aus dem Werkstoff und der Werkarbeit, nicht wie bisher aus dem Bildmäßigen zu lösende Aufgabe zugewiesen hat, die noch mitten in der Entwicklung steht.

Das Mosaik ist heute aus der Gruft ehrwürdiger Erinnerung, aus dem Museum der Kunstgeschichte in das unmittelbare Leben der künstlerischen und kulturellen Entwicklung unserer Zeit zurückgekehrt. Was immer diese an neuen Ausdrucksformungen und -forderungen von ihm verlangen wird – sie wird es in allem, in Werkstoff und Werkarbeit, in Form finden.

Hauptstufen des christlichen

im Westen

Um 315	Lateran. Baptisterium.	Rom
Um 340/350	Mausoleum der Konstantina.	Rom
Um 350/360	Bibliothek des Palazzo Chigi. Mosaikporträts aus den Katakomben.	Rom
352/366	S. Maria Maggiore. Hochschiffmosaiken.	Rom
Um 360	Taufkapelle. Die hier angegebene Entstehungszeit ist nicht unangefochten. Sie muß aber aus allen, im einzelnen unerheblichen Gründen eher nach rückwärts als nach vorwärts gedreht werden. Wenn auch nicht mehr alles erhalten ist, so übersieht man doch die Komposition, die ein überraschend reifes System aufweist. Um einen oberen Kuppelkreis strahlt ein Achteck aus, dessen acht Felder horizontal geteilt sind. Die Längsteilung der Felder geschieht je durch eine Pyramide aus Frucht- und Pflanzengewinden auf goldenem Grund. Die Felder enthalten Szenen aus der Hl. Schrift (Samariterin, Seesturm, Übergabe der Schlüsselgewalt an Petrus). Im Kranz der unteren acht Felder wechseln die Evangelistensymbole mit je einer Apostelgruppe. Den mittleren Kreis bildet das Monogramm Christi auf blauem Sterngrund. Um ihn windet sich konzentrisch ein breites Goldband, das in antikem Muster allerlei Vögel, Hühner, Fasanen, Tauben, Papageien, Pfauen, symmetrisch zwischen Fruchtkörben in herrlicher Komposition und Farbgebung zeigt. An dieses konzentrische Band zweigt, nunmehr bereits im Achteck, ein herrliches Idyll: Hirtenszenen und abwechselnd je zwei sich zugewendete Hirsche, die aus einem Quell Wasser schlürfen. Im Gegensatz zu dem Mausoleum der Konstantina hat die Mosaikkomposition in der Taufkapelle zu Neapel den antiken naturalistischen Dekor und den neuen christlichen Inhalt völlig in- und durcheinander komponiert. In der Felderteilung aber bzw. deren Trennung durch je eine Pyramide erinnert sie an die Karyatidenteilung der verlorenen oberen Mosaiken des Mausoleums.	Neapel
384/399	S. Pudenziana. Apsis.	Rom
Um 390	Lateran. Apsis um den Altar des hl. Rufus.	Rom
Um 430	S. Sabina. Erhalten sind zwei Frauengestalten, dunkel violett auf Goldgrund. Symbole der nicht christlichen und christlichen Kirche. Monumental zeichnerischer, statuarischer Stil.	Rom
432/440	S. Maria Maggiore. Mosaiken am Triumphbogen.	Rom

monumentalen Mosaiks

im Osten

Um 330	Himmelfahrtskirche.	Jerusalem
4. Jahrh.	Brotvermehrungskirche. Im Jahre 1934 kamen hier Bodenmosaiken von unschätzbarem historischen und künstlerischen Wert zutage, die den von syrischer Stilgesinnung erfüllten Charakter der antiken Mosaiken des 4. Jahrhunderts tragen. Es sind Tierszenen von prächtigem Schwung auf dem rautengeteilten pavimentum. Der Werkstoff ist eine Kalksteinart des Landes. Die Farben sind Blauschwarz, Hellgrün, Rötlichbraun, Blaßrot, Blaßgelb, Weiß; Blau und Grün fehlen. Alfons M. Schneider, der diesen wichtigen Fund veröffentlicht hat, führt noch an und bildet ab Mosaiken von Bet Dschribrin, die prächtige Reiterszenen zum Inhalt haben und uns an die analogen Motive erinnern, die den besonderen Wert der tunesischen Mosaikausgrabungen darstellen und von denen wir auf Tafel 10 eine Probe abgebildet haben.	Et-Tabgha am See Genesareth
Um 400	Arianische Kapelle. Christus auf Regenbogen thronend. Ist mit seiner reichen Verwendung von Bäumen, Vögeln usw. vorwiegend hellenistischer Art. Auch die Farben, die eng mit dem Kolorismus der frühen S. Maria Maggiore-Mosaiken verwandt sind, weisen auf diesen Stil.	Saloniki
Um 400	St. Georgskirche. Nach Art des Baptisteriums der Orthodoxen ist hier die Kuppel in mehrere konzentrische durchlaufende Zonen geteilt, deren eine in einem Umlauf von ungefähr 78 Metern doppelgeschossige Architekturfronten hat, die vom pompejanischen sog. 4. Stil ausgehend, die Durchbildung zum frühchristlichen Profanbaustil darstellen. Dieser hat die kirchliche Bauentwicklung, soweit Anlehnungen an profane Motive durch die Eigenart des Motivs geboten schienen, alles Notwendige entnommen. Die Kuppelmosaiken von St. Georg gehören, wie schon die eben skizzierte Herkunft beweist, zum unmittelbarsten Illusionismus, über den die Spätantike zu verfügen hatte, und daher zu den interessantesten Mosaiken der frühchristlichen Ära überhaupt.	Saloniki
Um 450/460	Basilika. Eine Anbetung der Könige (siehe Receuil d'archéologie orientale II, 139).	Bethlehem

Gegen 450	Mausoleum der Galla Placidia, Baptisterium der Orthodoxen, Zeit der Regierung des Honorius. Weströmisches Reich. Von Rom beeinflußter Stil.	1. Periode in Ravenna
Um 450	S. Ambrogio.	Mailand
Um 450	S. Prisco. Einige sehr schöne Reste vor blauem Grund, die die Verbreitung des römischen Stils bekunden. Evangelistensymbole. Decke mit Palmen und Traubengewinden, in dem üblichen hellenistischen, mit dem Mausoleum der Konstantina übereinstimmenden Stil. Ebenfalls in der gewohnten antikisierenden Umrahmung Teil eines bärtigen Christus zwischen A und Ω. Das weitaus interessanteste Reststück ist ein halbkreisförmiges Mosaik, auf dem zwischen Lukas- und Johannessymbol der Goldene Thron mit Schriftrolle und Hl. Geist dargestellt ist. Er erinnert unwillkürlich — was für die Stilverbindung zwischen römischen und ravennatischen Mosaiken von Belang ist — an die Ausstattung des Baptisteriums der Orthodoxen mit ähnlichen Motiven, dem Thron mit Kaisermantel und Kreuz. Die lebensgroßen Ranken, die Teilungen der Fläche in Kompartimente darstellen, dürften wohl den ähnlichen (nicht mehr erhaltenen) Motiven im Mausoleum der Konstantina entnommen sein, die uns nur aus späteren, aber offensichtlich authentischen Nachzeichnungen bekannt sind.	Capua
461/468	Lateran. Oratorium des hl. Johannes. Antikisierend.	Rom
500—550	S. Peter und Paul, Episoden aus dem Leben des hl. Hilarius.	Nantes
500—550	S. Martin.	Tours
500—550	Ste. Daurade. Auf Goldgrund Christus inmitten der Apostel, Erzengel, Patriarchen, dabei Ornamente und Tiere. Es sind also Motive, die aus Ravenna entlehnt sind. Laut Dom Martin (La religion des Gaulois I, 1377) waren es Arbeiten der Westgoten, was im Einklang mit deren Berührung mit oströmischen und ravennatischen Kunsteindrücken stünde. Insbesondere die Taufkapelle der Arianer hat auf die Goten den größten Eindruck gemacht. Außerordentlich wichtig und interessant sind die Mosaiken von Ste. Daurade durch die Tatsache, daß sie ein ganzes Mosaik-Ausstattungsprogramm hatten: Säulen und Pfeiler zwischen den Chornischen waren mit Mosaiken voll bedeckt. Dies ist mit den Mosaiksäulen von Pompei und denen von S. Marco in Venedig das einzige uns bekannt gewordene Beispiel von Säulenmosaik.	Toulouse

Um 450/500	S. Demetrius. Die äußerst wertvollen Mosaiken dieser Kirche wurden 1907 entdeckt, fielen aber schon zehn Jahre danach zum größten Teil einem Brandunglück zum Opfer. Nach dem, was erhalten blieb, insbesondere dem Bruchstück S. Demetrius zwischen den Gründern der Kirche haben wir unmittelbare Einwirkung der Kunst Justinians I. Es ist dieselbe höfische Stellung, dieselbe große Kraft der Porträtierungskunst, die wir in Ravenna bewundern können, dieselbe illusionistische Beziehung zum Raum, die das Mosaik als rechtmäßige Erbschaft der hellenistischen Antike östlicher Eigenart darstellt.	Saloniki
Um 540	Koimesiskirche. Altarmosaiken	Nizäa (Isnik)
ca. 550/60	Katharinenkloster. Die auf Veranlassung Justinians I. gebaute Kapelle läßt die schlecht erhaltenen Mosaiken nur schwer erkennen. Jedenfalls ist festzustellen, daß sie im Geiste der Justinianmosaiken entstanden sind. (F. M. Abel in Revue Biblique 07.)	Berg Sinai
Um 560	Hagia Sophia. Nichts mehr erhalten.	Konstantinopel

Nach 500	S. Vitale. Erster Teil der Mosaikausstattung	2. Periode in Ravenna
Vor 526 beendet	Palast des Theoderich. S. Apollinare Nuovo. Erster Teil der Mosaiken. Arianisches Baptisterium. In allen drei Bauten: Bau- und Mosaikgesinnung Theoderichs d. Gr.	3. Periode in Ravenna
526/34 534/38 545/46 547 556/69	S. Vitale. Zweiter Teil der Mosaiken. S. Apollinare in Classe. Erster Teil der Mosaiken. S. Michele in Africicso. Erster Teil der Mosaiken. S. Vitale. Dritter Teil der Mosaiken. – Justinian- und Theodoramosaiken. S. Apollinare Nuovo. Zweiter Teil der Mosaiken – Justinian- und Agnellusporträt.	4. Periode in Ravenna
ca. 670/700	S. Apollinare Nuovo. Dritter Teil. S. Apollinare in Classe. Zweiter Teil. S. Michele in Africisco, Ergänzungen.	5. Periode in Ravenna
526–530	S. Cosma e Damiano, Apsis.	Rom
ca. 500–520	Ehemalige Peter und Pauls-Kirche. „Diese Kirche war innen und außen mit Mosaiken geschmückt von Clodwig und Clothilde.“ Das kann natürlich nur im Stile des gleichzeitigen ostgotischen Mosaikwollens in Ravenna gewesen sein und ist ein weiterer Beweis, wie tief das Empfinden für Mosaik im germanischen Menschen verwurzelt war.	Paris
535–543	Basilika. Ein außerordentliches schönes Denkmal von Mosaikausstattung reichster Repräsentation. Der Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Ravenna, zu dem es von Byzanz her am Weg liegt, ist unverkennbar. Besonders prächtige Einzelheiten sind die Verkündigung und Heimsuchung: In weitem Raum sitzt Maria vor dem Eingang ihres Hauses, das in römischem Basilikastil erbaut ist. Ebenso spielt sich die Darstellung von Mariä Heimsuchung vor einem im Hintergrund stehenden Wohnungseingang ab, der den Mosaiken von S. Maria Maggiore nachgemacht ist.	Parenzo
577/590	S. Lorenzo fuori le Mura. Interessant, für die Entwicklung der Stadtansichten von Bethlehem und Jerusalem.	Rom
Um 600	S. Nereo ed Achille, Apsis.	Rom
625–640	S. Agnese, Apsis.	Rom
642–650	S. Giovanni in Laterano und S. Stefano in monte Celio.	Rom
Gegen 700	S. Pietro in Vincoli. Ein ganz einschichtig erhaltenes Mosaik, das den hl. Sebastian darstellt und wiederholt den Verdacht erregte, woanders her, vielleicht sogar von Kon-	Rom

6. Jahrh.	Mar Gabriel. Auf goldenem Grund eine Weinranke aus einem Gefäß ragend und eingerahmt von Rosetten, also hellenistisch syrisch, wie in einem ähnlichen Fund in Sachra (Bell in Zeitschr. f. Gesch. u. Architektur, Beiheft 9, 67).	Tur-Abdin (Mesopotamien)
6. Jahrh.	S. Stephan. In einer sehr interessanten Notiz des Choiricius, die Michel (Hist. de l'art I) veröffentlicht, waren in der Apsis dieser Kirche auf goldenem Hintergrund Mosaiken, die in poetischer Form Weinlesen und Obstbäume und Vögel darstellen. In S. Stephan in Gaza seien alle Wände mit Goldmosaiken mit Akanthus und anderem Laubwerk geschmückt gewesen. Auch eine Personifikation des Nil habe er gesehen und in der Sergiuskirche nicht weniger als 26 Szenen biblischen Inhalts. Offensichtlich ist es jene Mischung des antiken hellenistischen römischen Stils mit der christlichen Monumentalität des Hagiologischen, den wir aus Ravenna kennen.	Gaza
Um 600	Kirche Mosaikboden geteilt in Medaillons, die von Rankenwerk umgeben sind, hauptsächlich wilde und zahme Tiere. Die bekannte Doppelung der Tiere stammt von den alten iranischen Motiven, die in Syrien feste Formen angenommen und von da aus immer weiter westlich, bis Frankreich vorgedrungen sind. Der christliche Charakter wird durch ein Kreuz im Mittelmedaillon klargestellt. Alles übrige ist im einzelnen von einer vorchristlichen hellenischen Tradition beeinflußt. Opus vermiculatum und musivum. Ähnliches wurde in Chalal (um 560, verschiedene Tiere in Rankenkreisen) und Serdschilla (Zentralsyrien ca. 475, Tiger, der eine Antilope niederspringt) gefunden. Dazu gehört auch der Fußboden der	Kabri Hiram bei Tyrus
Um 630	Kirche. Ein außerordentlicher Fund aus dem Jahr 1860. Die Kirche wurde 653 geweiht, aber der Boden kann auch früher sein. Er hat ein Ausmaß von 14,3 zu 10,4 Meter. Den Jochen des Schiffs entsprechend ist der Boden in drei Rechtecke geteilt. In der Mitte eine Rosette, umrahmt von 31 Medaillons, die von Blätterzweigen umwunden sind und von Blumen, die aus Vasen in den Ecken hervorragen. Die Medaillons enthalten Darstellungen aus dem Physiologus. Die äußeren Vierecke setzen sich aus 74 Medaillons zusammen, die die zwölf Monate, die vier Jahreszeiten, eine große Anzahl von Tieren und Früchten enthalten. Die Zwischenräume	Sur (an Stelle des alten Tyrus)

	stantinopel zu stammen. Sein blauer Hintergrund ist für die allgemein angenommene Datierung sicher ein Anachronismus. Jedenfalls ist die Darstellung Sebastians als Centurio mit der entsprechenden Uniform eine Seltenheit, auch daß er als reifer Mann erscheint, während man den hl. Sebastian sonst stets als jugendlichen Martyrer, der eben von Pfeilen durchbohrt wird, im Bewußtsein hat.	
705/707	Ehemaliges Oratorium Johannes VII. in S. Peter. Von diesem außerordentlich reichen und stilistisch sehr wertvollen Mosaikschmuck ist nur mehr ein kleiner Bruchteil vorhanden. Wir haben noch eine spätere Nachbildung durch Grimaldi und erkennen daraus die ursprüngliche Anlage, die offenbar von erstem Format war. Was erhalten ist, die Darstellung der Geburt vor allem (heute in S. Maria-Cosmedin), läßt in dem Schöpfer einen Künstler ersten Ranges erkennen, der nichts von der Trockenheit hat, die sich um die gleiche Zeit in der östlichen Welt der christlichen Kunst zeigt, sondern von lebensvoller Unmittelbarkeit erfüllt, eine unerhört wirksame religiöse Hoheit zum Ausdruck zu bringen versteht. Es ist die Spitzenleistung der römischen Mosaikkunst zwischen Ravenna und Venedig.	Rom
795/816	Triclinium des Lateranpalastes wäre ein geschichtlich interessanter Fall; denn wir erfahren, daß auf dem Mosaik vor Christus und den Aposteln Papst Silvester und Konstantin einerseits und als Pendant Leo III. und Karl der Große andererseits knien. Aber die wiederholten Restaurationen geben von der ursprünglichen Komposition leider kein Bild mehr.	Rom
Um 800	Dom wurde von Karl dem Großen mit Mosaiken geschmückt, zu denen er in Ravenna eine Anzahl alter Mosaiken abtragen ließ; erhalten ist nichts mehr. Aber die Tatsache selbst zeigt, daß die bereits von Chlodwig bekundete Neigung der Franken für Mosaik auch in Karl d. Gr. lebte. Erhalten ist dagegen noch ein sehr interessantes Denkmal in der	Aachen
806	Kirche. An der obersten Muschel des Apsis ist ein in Komposition, Raumempfinden, Stilisierung sehr wertvolles Mosaik: Von blauem Grund heben sich in gräulichen Gewändern zwei in paralleler Symmetrie vorzüglich in den Raum komponierte Engel ab, die mit den Blicken und der gesamten Körperrichtung auf die im Mittelpunkt des Feldes stehende Arche des Bundes zielen (viereckige Lade mit zwei flott auf dem Deckel stehenden kleinen Engeln). Darf man dieses nur noch einsam erhaltene Denkmal zugrunde	Germigny-des-Près (Loiret)

sind mit Tierjagden und sich verfolgenden Tieren und mit allerhand Zieraten gefüllt. Die Zeichnungen sind von erlesener Schönheit, die Komposition geradezu genial, prachtvoll in den Einzelheiten. Besonders hervorzuheben der wunderbare Reichtum der Farben. Es ist der iranisch-syrische Stil, der nach Westen bis Frankreich gewirkt hat. Die Technik ist das opus vermiculatum. Siehe auch ähnliche Fußböden in dem iranischen und besonders in Syrien heimischen Stil bei Blanchet (La mosaïque S. 99ff.).

Um 645 — Hagia Sophia, Kuppel. — Saloniki

Vorläuferin einer ähnlichen Kuppel in Venedig; Blanchet S. 156.

Um 650 — Verschiedene Mosaiken (später Ravennastil). — Zypern

Die sehr interessanten Mosaiken zeigen, wie weit sich die späte Ravennatradition verbreitet hat. Zypern war 650 bis 964 von den Arabern besetzt. Während dieser Periode konnten natürlich keine Mosaiken auf der Insel geschaffen worden sein. Die beiden vorhandenen müßten also entweder vor oder nach diesen beiden Jahren entstanden sein, wofür von den Vertretern der einzelnen Meinungen mehr oder weniger plausible Gründe angeführt werden. Eines kann jedenfalls nicht bestritten werden, daß in den Mosaiken ravennatische Tradition lebt, und dies dürfte schließlich für eine dieser Zeit nahestehende Epoche sprechen.

Um 800 — Koimesiskirche. — Karchije

Siehe Medico in Revue archéologique XVII S. 58ff.

Um 800 — Koimesiskirche. Triumphbogen und Apsis. — Nizäa (Isnik)

Interessant in den ungewohnt satten Farben: tiefes Rot, reichlich Goldblau. Maria mit Kind.

legen, so ergibt sich, daß das Mosaik (gleichviel wie die Ausführung im einzelnen war) von den germanischen Stämmen wesentlich architektonisch gefühlt wurde.

817/824 Santa Prassede. „Obwohl die Ausführung dieser Mosaiken plump ist und alle Mängel der Periode des Niedergangs hat, ist der Blick auf den großen Triumphbogen, den Apsidenbogen und die Apsis selbst, die mit einer Fülle von Figuren geschmückt sind, überwältigend. Aber welche Dekadenz in der Technik! Die Farbe ist armselig, unsauber. Die Personen sind steif und linkisch, ihr Blick starr und ohne Leben." Dieses Urteil Berchem-Clouzots kann nicht wundernehmen, wenn man die landläufige Einstellung zum Mosaik an sich betrachtet, die dieses lediglich als kunsthistorisches, nach den Regeln des Zeitstils zu klassifizierendes zeichnerisches Kunstmaterial in Smalten beurteilt. Das Programm ist die ausführlichste und vollständigste Wiedergabe des apokalyptischen Himmlischen Jerusalems mit seiner außerordentlich reichen Rangordnung der Apostel, der Propheten und Ältesten des Alten Testamentes und der Engel. Die Komposition ist lebensvollste Symmetrie und Stilisierung, in jener Unmittelbarkeit gehalten, die der Künstler stets aus dem hochfestlichen Ritus der päpstlichen Gottesdienste und Prozessionen erfühlen konnte. Die Kunst des Meisters von S. Prassede steckt voll unmittelbarer Beziehung zu den höchsten Aufgaben des Mosaiks, eine große Idee ebenso groß im Gesamten, in der monumentalen Erfassung des Hintergrunds und der vollendeten Symmetrie zu gestalten. Der „Kontrast zwischen der Schönheit dieser Komposition und der Plumpheit der Werkarbeit ist frappant. Wenn man die Einzelheiten der dargestellten Figuren prüft, muß man staunen, daß die Mosaisten, die ihre Kunst mit so viel Unfeinheiten betrieben, überhaupt in der Lage waren, eine derart grandiose Ensemblekunst zu fassen" (Berchem). Für unsere in diesem Buch dargelegte Auffassung des Mosaiks ist dies nicht „staunenswert". — Rom

817/824 S. Maria in Domn. oder della Navicella. Diese Mosaiken sind ähnlicher Art und ähnlichen Werts, daher auch ähnlicher Beurteilung wie die von S. Prassede. In der Grundanlage sind sie eine Anpassung an die Titelheilige, Maria, die daher in der Mitte der Apsis als Mutter Gottes mit Kind, umgeben von zwei Gruppen räumlich ausgezeichnet komponierter gestufter Engelscharen, dargestellt wird. — Rom

Um 980	Hagia Sophia, Narthex. Vor einiger Zeit sind hier zwei prachtvolle Lunetten mit Mosaiken entdeckt worden. Siehe S. 52.	Konstanti- nopel

817/824	S. Cecilia. Auch ein Werk des großen Papstes Paschalis I., des Neuerweckers der Mosaikkunst. Es hat tatsächlich ebenfalls große Ähnlichkeiten mit dem Hauptwerk dieser Periode, der schon beschriebenen Mosaikausstattung von S. Prassede, nur daß die Hervorhebung der Titelheiligen einige Umstellungen in der Gesamtkomposition nötig gemacht hat.	Rom
1008 und 12. Jahrh.	Kathedrale. In der Mosaikausstattung der Kathedrale sind verschiedene Gruppen zu unterscheiden: eine Art adriatische, spätravennatische: Die Apostel dieses Kreises sind auf 1008 datiert, stehen im Zusammenhang mit den Mosaiken von St. Lukas in Phokis. Die Mosaiken der Westwand dürften aus dem 12. Jahrhundert stammen.	Torcello
	Normannische Mosaikengruppe in Sizilien	
zwischen	Cappella Palatina.	Palermo
1130—1154	Palazzo reale, Camera di Ruggero.	Palermo
nach 1143	La Martorana.	Palermo
nach 1148	Kathedrale.	Cefalù
zw. 1154/1166	La Zisa. Mosaiken des Brunnenhofes.	Palermo
zw. 1166/1184	Dom.	Monreale
12. Jahrh.	Kathedrale, Madonnenmosaik.	Messina
12. Jahrh.	Kirche, Pfingstmosaik.	Grottaferata
1140	S. Maria in Trastevere. Mit diesen auf Apsis und Triumphbogen befindlichen Mosaiken beginnt die große Neublüte des römischen Mosaiks, dessen dritte und letzte Hauptetappe sie darstellt. Sie schöpft aus der besten Tradition der ersten christlichen Mosaikperiode: Von unten her gesehen, hat die Apsiseinteilung die alte Gliederung: Auf dem Streifen mit der Reihe der symbolischen Schafe baut sich das Hauptfeld; zwischen Christus neben Maria auf dem Thron steht beiderseitig die Reihe der spezifischen Heiligen bzw. Prominenten. Die zwischen diesen beiden Feldern gewöhnlich angebrachten Flüsse u. a. werden diesmal durch ein breites Schriftband ausgefüllt. Die symbolische Wolke im Scheitel, die ehedem eine impressionistische Schilderung des Luftreichs war, ist ziemlich stilisiert und fächerartig gehalten. Die Erinnerung an deren Urbedeutung ist offensichtlich verblaßt. Im Jahr 1351 kamen unter die Reihe der symbolischen Schafe eine breite Flucht von mariologischen Szenen, zu denen der Schüler Giottos, Cavallini, die Kartons geschaffen hat.	Rom
12. Jahrh.	San Clemente. Diese Kirche ist ein einheitliches Ganzes an mosaistischem Ausstattungsprogramm. Boden, Kanzel,	Rom

1015/1050	Hagia Sophia. Jaroslaw, der Sohn Vladimirs, der 989 seinen Übertritt in die orthodoxe Kirche vollzog, wollte aus Kiew ein Klein-Byzanz machen und wetteiferte in der Kunst mit der Mosaikausstattung der Hauptstadt, die jüngst u. a. die (oben genannten) Lunetten im Narthex bekommen hatte. Stark restauriert (infolge der Mosaikneubelebung im russischen 19. Jahrhundert, siehe S. 60) sind die Mosaiken etwas kleineres Format, aber trotzdem gute Beispiele des sog. mittelbyzantinischen Stils.	Kiew
1015/1050	Michaelskirche. Besonders interessant ist ein Rest Mosaiken, die in der gelungenen (arkadischen) Reihenstellung der östlichen Gedanken durch strengsten Rhythmus der Reihe und Unterordnung des einzelnen darunter repräsentativ wirken. In Serres ist das gleiche Motiv. Aber es fehlt dort die stilistische und zeichnerische Strenge, die Kiew auszeichnet und die Darstellung so wirkungsvoll macht.	Kiew
1000/1050	St. (Hosios) Lukas. In den Mosaiken dieser fürstlichen Grabeskirche, die nach Diehl auf Miniaturen zurückgehen, sind zwei Stilelemente, die sich deutlich scheiden und überschneiden, das hieratische mit seinen steifen Figuren und das aus dem alten antiken Geist hervorgegangene, die Linie des östlich empfundenen Hellenismus. Der genannte steife hieratische Stil ist Resultat eines neuen Religionsideals, nicht aber Ausfluß von Ungekonntem.	Phokis
Nach 1050	Koimesiskirche. Mosaiken des Narthex.	Nizäa (Isnik)
11. Jahrh.	Nea Noni.	Chios
Ende 11. Jahrh.	Kirche.	Katopedi
Ende 11. Jahrh.	Klosterkirche.	Berg Athos
1150/1200	Klosterkirche.	Dafni (bei Athen)

	Altarwände usw. sind reichste Cosmatenarbeit. Apsis und Triumphbogen stammen aus derselben großen Mosaistenschule wie in S. Maria in Trastevere. Das besonders Reizvolle und ganz Neue ist das Motiv des Hauptfeldes. Von der Mitte geht ein die ganze Muschel füllendes, in je 25 Spiralen stilisiertes Akanthusrankenwerk aus, das an die allerältesten christlichen Mosaiken in der Taufkapelle des Laterans erinnert. In der Mitte wächst aus dem zentralen, Ranken aussendenden Buschwerk Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Es ist eine echt mosaikmäßig empfundene Komposition höchsten Wertes.	
1225	Baptisterium. Kuppelmosaik von den Malern Andrea Tafi, Gaddo Gaddi und einem gewissen Jacobus; in der Komposition sehr gedrängt und unübersichtlich in abgeteilter paralleler Zeilenform. Für die mosaistische Ausführung wurden byzantinische Mosaisten, Apollonius und andere, aus Venedig geholt.	Florenz
1290	S. Giovanni in Laterano. Es ist nochmals die (letzte) große Erinnerung an die frühchristliche Tradition der Muschel. Mit besonderer Genauigkeit ist das trennende Wasserreich mit vier konzentrischen Flüssen, reichen Wasser- und Landmotiven geschildert. Darüber erhebt sich zwischen trinkenden Hirschen ein Gemmenkreuz. Das Brustbild Gottes ragt aus den symbolischen Wolken. Diese werden an den Seiten in echter giottistischer Manier von beflügelten Engelchen flankiert. Die Gesichter, auch der in der alten arkadischen Reihe stehenden Figuren, sind von der stilisierten herben monumentalen Flächigkeit des alten Mosaikstils in eine malerisch weichere Form im Sinne der Frührenaissance übersetzt.	Rom
1290/1305	S. Maria Maggiore. Fassade, Triumphbogen und Apsis. Das Hauptfeld der Apsis zeigt deutlich die Einmündung in den malerisch giottistischen Stil Torritis. In die geschickt verwendeten Spiralranken von S. Maria in Trastevere ist ein reich ausgeführtes Medaillon gefügt: Maria wird von dem daneben sitzenden Christus gekrönt. Es wird rechts und links von einer in kleinerem Format gehaltenen Engelschar flankiert, wodurch die üblichen arkadischen Reihungen weiter in die Peripherie gedrängt werden.	Rom
1321	Dom. Im Anschluß an Florenz wurden Apsismosaiken von Tafi, Gaddo Gaddi und Jacobus, ferner von Cimabue zusammen mit dem Mosaisten Tura und später Vicini ausgeführt.	Pisa
1140/ca. 1350	Kathedrale San Marco.	Venedig

Anhang

Alexanderschlacht-Emblema.

Dieses berühmte Werk wurde 1831 aus dem sog. Hause des Faun in Pompei nach dem Museum in Neapel übertragen. Eine große Literatur ist entstanden vor allem darüber. ob das Alexander-Emblema ein auf pompejanischem Boden entstandenes römisches Werk sei oder ob es sich dabei um ein aus Alexandrien eingeführtes „Original" handle. Soweit ich sehe, ist der Streit heute mit Recht dahin entschieden worden, daß das pompejanische Emblema durch einen hellenistischen Mosaiker gefertigt worden ist und zwar auf Grund einer Kopie vom Original in Alexandrien, die er in seinen Skizzenbüchern mit sich führte. Es ist darum auch weniger von Belang zu wissen, auf welches Original diese Skizze zurückgeht d. h. von welchem griechischen Maler der Originalentwurf stammt. In Konkurrenz stehen nach wie vor der griechische Maler Philoxenos von Eretria, die Malerin Helena, Tochter des Timon von Ägypten, und Aristides von Theben. Die Darstellung selbst scheint sich auf die Schlacht von Issos zu beziehen.

Barbaricum opus

ist ein Mosaik mit farbigen Kieselsteinen; s. Olynth.

Bodenmosaik.

Nachblüte des antiken pavimentum in der romanischen Zeit.
Ein interessantes Vorspiel ist der Fußboden in St. Lukas in Phokis, der teils aus opus sectile teils tessellatum besteht. Auf dem Boden durfte sich der pavimentarius auf Jahrhunderte hinein antike überhaupt weltliche Stoffe erlauben. Man trat sie ja doch nur mit Füßen. Das konnte aber für diese Wahl nicht ausschlaggebend sein. Denn es waren auch sehr viel biblische Motive unter ihnen. In der Kathedrale von Brindisi finden sich viele Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. In Novara und Aosta begegnet man der Darstellung der Paradiesflüsse. In schwarz-weißen, von roten durchzogenen, Würfelchen ist in S. Maria Maggiore zu Vercelli die sehr gut angelegte Kombination gehalten, die ein ganzes davidisches Orchester mit Harfenisten, Bläsern usw. darstellt. Unter den antiken Stoffen erfreuen sich die Arbeiten des Herkules (St. Lukas in Phokis), die freien Künste (Toréa), Tiere, vor allem Elefanten (Brindisi) und phantastische Tiere (Otranto), besonderer Beliebtheit, namentlich wenn sie symbolische Beziehungen haben. In S. Maria zu Capua begegnet man einem antiken Motiv in neuer Aufmachung: einem Adler, der in seinen Krallen ein vierfüßiges Tier schleppt. Der Boden von Brindisi hat das auch

symbolhafte Phantom des vierleibigen Löwen. Besonders reich an Tieren ist S. Maria in Torcello. Auch die Kalenderdarstellungen, die antiken Monatsszenen gehörten zu den bevorzugten Motiven. In die eigene Welt der Zeit führten die häufigen Beziehungen auf die Helden der Tafelrunde (Otranto 1163/66). In Brindisi (1178) finden sich Motive aus der Chanson Roland. Spannend wie die Szene aus einer Legende ist der Boden von S. Maria e Donato in Murano, auf dem das rachsüchtige Einscharren des Wolfes durch die Hennen die Neugier festhält. Und damit der Urschelm auf diesem Gebiet, Reinecke nicht fehlt, hat der pavimentarius in S. Maria Maggiore in Vercelli den Fuchs in demselben Motiv verewigt. — Die vielen genannten Einzelszenen sind sehr rhythmisch in die alten Felderteilungen, in Kreisen mit Blumenranken, geometrisch gestuften Ornamenten komponiert und in der Gesamtbodensynthese zusammengefaßt. In S. Giovanni Evangelista zu Ravenna findet sich ein Schiff im Zeitstil. Wenn die Erklärung richtig ist, daß es sich dabei um Anspielungen auf den Kreuzzug handelt, so ist die wiederholt erwähnte Beziehung dieser mittelalterlichen Bodenmosaiken zum Späthellenismus wie andererseits zum syrischen Forminhalt abermals angedeutet. Zwei besonders interessante Beispiele für diese letztere Beziehung sind die beiden noch erhaltenen Fußböden in Lescar (Basses-Pyrénées) und Sordes (Landes). Auf dem ersteren finden sich Tierjagden mit ihrer reichen Symbolik, darunter dem Jäger mit rechtem Holzbein. Sowohl die Wahl wie die Formgestaltung der Tiere zeigt den Orient, näherhin jenen Kreis, der zu Büchern wie dem Physiologus geführt hat. Sordes hat die antike geometrische Grundteilung mit konzentrischen Kreisen (einer hat das bekannte alles beherrschende Flechtmuster) und Halbkreisen. Soweit wäre also die Herstellung des Kontakts mit der Antike in Ordnung. In den Zwickeln aber sehen wir je zwei orientalisch stilisierte Tiere: zwei sich zuwendende kreischende Vögel mit gespannten Flügeln, ferner je zwei Wölfe, die entgegengesetzt springen. Die Köpfe wenden sie nach rückwärts und daher sich zu. Die den Mittelpunkt der Komposition bildenden Schweife sind nach oben ineinander geringelt. Diese schon halb heraldische Formung und Zeichnung stammt naturgemäß aus dem Orient. Abbildung der beiden Fußböden, von denen der von Sordes ein erläuterndes Licht auf die oben genannten pavimenta wirft, gibt Gerspach: La mosaïque, S. 100 und 101.

Delos.

Die Funde an Mosaiken, die auf dieser Insel gemacht worden sind, betreffen eine Periode, die ausgesprochen hellenistischen Charakter trägt. Sie dürften im 2. vorchristlichen Jahrhundert entstanden sein. Werkstoff ist höchst kunstvoll in kleine Stücke (tessellae) zugehauener Marmor. Die Farbigkeit ist sehr reich. Soweit Figürliches in Betracht kommt, ist die aus der Olynthosperiode bekannte Silhouettentechnik ersetzt durch eine vom hochentwickelten Stil des hellenistischen Gemäldes ausgehende Emblemastilform. Die Absicht dieser hellenistischen Mosaiker ist eher, es den Malern gleichzutun als die Möglichkeiten ihres eigenen Werkstoffes auszuschöpfen.

Deutsches Museum in München — Mosaiken im Kongreßsaal.

Der Kongreßsaal des Deutschen Museums in München ist seinen Ausmaßen und vor allem in der sehr edlen Ausstattung einer der vornehmsten repräsentativen Säle, die in

neuerer Zeit entstanden sind. Für den auf der Galerie umlaufenden Fries war Mosaik als Werkstoff vorgesehen. Eine Konkurrenz von größtem Format und weitgehendster Freiheit für den künstlerischen Entwurf sollte die Vorlage für die Ausführung schaffen. Sie hat bekanntlich Hermann Kaspar, Professor an der Akademie in München gewonnen. In geistvoller Symbolik wählte der Künstler als thematisches Fundament den „Kampf, als Vater aller Dinge", der sich als Schlachtenfries auf der Schmalseite des Saales aufbaut. Rechts und links laufen in arkadischem Kompositionscharakter die aus diesem Urkampf der Menschheit hervorgehenden Formen des Lebens „Friese des Lebens", die in ihren einzelnen Szenen in lockerer Beziehung zu den Hauptabteilungen des Deutschen Museums stehen. Aus der einen Ecke beginnt das Reich der aufsteigenden Nacht und des fliehenden Tages. Noch ein letzter Pfeil aus dem Köcher des Helios! Daran knüpft sich ein sehr feiner Zug aus der Mythologie unserer Ahnen. Diese glaubten, daß sich ihnen das „Gold" des Regenbogens da mitteile, wo dieser das Erdreich berühre. Man sieht, wie dieses Gold in die Regenbogen-Schüsselchen gesammelt wird. Derlei „goldene Tropfen" haben sich bekanntlich noch in größerer Zahl unter obiger Bezeichnung erhalten. Astronomie und Meterologie symbolisieren diese Gruppen. Die Menschensammlung findet dabei vor einem Architekturaufbau statt, der naturgemäß das Bauwesen versinnbildet. Davor werden Pferde an den Wagen gespannt. Knechte und Pferdelenker als Sinnbilder menschlicher Klugheit und Kraft verstehen sich die Pferde dienstbar zu machen („Pferdekräfte"). Der Wagen zeigt mittels des Medusenhaupts, das an seiner Stirne sichtbar ist, die Gefahren, die der Verkehr mit sich bringen kann. Mit ihm wetteifert in der Bewegung die Glücksgöttin auf ihrer goldenen Kugel und gibt damit zu erkennen, daß das Glück mit dem Schnellen ist. Der Segen und die Früchte der bebauten Erde als ursprünglichster menschlicher Arbeit reihen sich daran. Nicht die Arbeit selbst, die für sich kein Thema für die bildende Kunst ist, kann Gegenstand dieser Szenen sein, sondern ihr festlicher Erfolg, die Ernte, der beschwingte Rhythmus in Erntelied und Erntetanz, der sie begleitet. Schnitterinnen, von den goldgelben Girlanden ihrer Arbeit umgeben, gleiten umschlungen im bukolischen Rhythmus dahin, das Lied der Ernte singend. Und je näher der Fries sich hinter die machtvollen Orgelpfeifen verzieht, desto tänzerisch musikalischer wird die Stimmung und löst sich in die Klänge der Orgel.

Der gegenüberliegende Fries gehört dem Reich der Luft bzw. des Wassers. Wieder steht am Anfang ein astronomisches Ereignis, abermals aus der Ecke hervorkommend. Eine dunkel gekleidete Figur auf schwarzem Panther, die Nacht; sie ist es, die diesmal flieht, dem Tage weicht, der in das Reich der Luft führt: Jünglinge beobachten den Vogelflug und ein sitzender Denker studiert aus dem abgebrochenen Flügel eines Fliegers die æronautischen Geheimnisse. Eine besondere Beziehung auf die Luftfahrzeuge im Museum. Der andere große Teil des Frieses greift in die unendlichen Beziehungen des Menschen zum Wasser. In einer Reihe von Genreszenen sehen wir die tutti frutti di mare; badende sehen wir; Brunnenmädchen mit Krügen auf den Köpfen erinnern an die Wohltaten des Wassers zum Trinken, zu Reinigungen. Männer schieben nach homerischen Formen ein Schiff ins Meer. Aus den Lüften kommen alle möglichen die Schiffahrt bedrohenden Symbole des Äolus und deuten auf den bevorstehenden Kampf des Menschen gegen die Elemente. An einem Felsen brandet das Meer. Auf ihm sitzt ein Mädchen, das in eine Muschel horcht. Wieder sind wir bei der Orgel angelangt. Und ihr Klang ist es, den das

Mädchen durch die Muschel vernimmt. Der Klang als akustisches Phänomen und auf der anderen Seite als tänzerisch rhythmisches Element bindet und schließt sich in einer Flut von Tönen und Sphären. Nach oben wird der Fries durch ein umlaufendes Band mit dem Tierzeichen abgeschlossen; nach unten aber mit einer Reihung aus jenen abgeschnittenen Hügel- und Bergsymbolen, die sich erstmals auf pompejanischen Wandgemälden und von da auf Mosaiken, besonders in Rom und Ravenna, und als eine bewußte Wiederaufnahme, auf den Gemälden Giottos finden. Dieses stilistisch sehr schöne Motiv kam durch die Hellenisten nach dem Westen, stammt aber aus dem Osten und hat für die Gesinnung des östlichen Menschen eine tiefe Symbolik. Ein großer Teil dieses Mosaiks ist bereits vollendet. Siehe Tafel 77 und Farbtafel XII.

Emblema

griech. = Einschub: Einfügung eines rechteckigen, auf einer gerahmten Holzplatte ausgelegten Mosaiks in das opus tessellatum der Wand oder des Bodens. Das Emblema-Mosaik ist eine künstlerische Arbeit, die in der Werkstatt des Mosaikers, der in den ersten Jahrhunderten des Emblema gleichzeitig Schöpfer des Kartons ist, in der gehobenen Werkarbeit des „pictum de musivo" hergestellt worden ist. Vgl. musivum (siehe besonders S. 8).

Emblema-Mosaiken in Pompei.

In der Casa del Fauno in Pompei kamen bei der Ausgrabung eine Reihe von Emblemamosaiken ans Tageslicht. Außer dem berühmtesten von allen, der Alexanderschlacht, fand sich ein Fischmosaik. Das ist an sich besonders interessant. Denn Fischmotive sind im Stile des pavimentum und auf diesem natürlich besonders häufig. Daß man die immerhin sehr kostbare Technik in den Dienst einer so einfachen Szene stellte, zeigt, daß nicht das Motiv an sich interessierte, sondern lediglich, wie es dargestellt wurde. – Ein anderes sehr wertvolles Emblema ist das Mosaik: Dionysos auf einem Tiger reitend, dessen Vorbild wohl das ähnliche Motiv des Emblema von Delos sein dürfte, das um 100 v. Chr. entstanden ist. Schließlich soll auch des Löwenmosaiks gedacht werden, das vielleicht ein Gegenstück dazu gewesen ist. Das Nähere siehe bei Marion E. Blake: Pavements of Roman buildings (in: Memoirs of the American Academy in Rome VIII, S. 132 ff.).

Fayencemosaik.

In Konia, dem alten Ikonium, tritt uns um die Mitte des 13. Jahrhunderts zum erstenmal das Fayencemosaik entgegen, bei dem man an den Iran zu denken hat, selbst wenn der ausführende Künstler nicht ausdrücklich auf einer Inschrift seinen iranischen Namen und Herkunft angegeben hätte. Bei dem Fayencemosaik, das fortan in ausgedehntem Maße zur Flächenverkleidung verwendet werden sollte, werden Ausschnitte farbig glasierter Tonplatten in dem Putzgrunde (Mörtel) zusammengesetzt; es bildet also technisch das Gegenstück zu dem in marmorreichen Gegenden verwendeten Marmormosaik und gestattet wie dieses die Herstellung der reichsten und verwickeltsten Muster. Jeder Streifen, jede Ranke und Arabeske setzt sich ebenso wie der Grund aus einzelnen, nach der Vorlage zurechtgeschnittenen Streifen oder Blättchen zusammen, die anfangs noch sparsam als farbige Einlagen in den Wandputz, später zu vollfarbigen, die Fläche deckenden Mo-

saikmustern verwendet werden. Jahrhunderte hindurch hat diese Technik als die mühsamste und kostspieligste, aber auch vornehmste gegolten, und was persische Künstler des 15. Jahrhunderts darin gearbeitet haben, überragt in Farbenpracht wie in Schönheit und Feinheit der Zeichnung alles in Marmor Geleistete. Um dieselbe Zeit wie in Konia findet sich diese Mosaiktechnik auch in den Bauten von Tlemcen, der Hauptstadt des Maghreb, in beschränktem Umfang auch in den Maurenbauten Spaniens, z. B. der Alhambra. Hier dient das Fayencemosaik als Schmuck der Wandsockel. Seine Herstellung konnte auf zweifache Weise erfolgen. Einmal konnten die einzelnen Stücke geformt, dann glasiert und gebrannt werden. Dieses Verfahren empfiehlt sich in den Fällen, wo sich die Ornamente wiederholen und bei geometrischen Mustern, gibt aber infolge Werfens und Schwindens der Stücke keine glatten Flächen; dies entspricht grundsätzlich dem opus sectile in dem antiken Mosaik. Einen genaueren Zusammenschluß ermöglichen nur die aus farbig glasierten Tafeln zurechtgeschnittenen Blättchen, und in dieser Technik sind auch die Sockelmosaiken in der Alhambra hergestellt worden. Die Muster sind nur ornamentale, weder Pflanzen noch Tiere oder gar menschliche Motive. Sie bestehen in so viel Wiederholungen des Grundmotivs als der zu schmückende Raum verlangt; vgl. Borrmann, Geschichte der Baukunst I, S. 348.

Fuge, Fugenführung.
Wie in der Glasmalerei die Bleirute bzw. das Bleinetz eine große technische und künstlerische Bedeutung als Kontur und Farbkonzeption hat, so ist im Mosaik die Fuge bzw. die Fugenführung ein außerordentlich wichtiges Mittel, ja geradezu ein Wesensbestandteil im Organismus eines Mosaikgeschehens. Fuge ist der mehr oder weniger große Abstand zwischen den einzelnen Smalten bzw. Würfelchen. Die Fuge kann sehr eng sein, so daß es aussieht als würden die Smalten unmittelbar aneinanderstoßen; meistens haben sie aber einen Abstand von 1—5 mm. Je weiter der Abstand, desto organischer greift er in die Gesamtgestaltung ein. Ist echtes Mosaikempfinden am Werk, so bildet die Fuge das Hauptgeäder der Kontur und des Farbnetzes, trennt und verbindet gleichzeitig. Sie ist daher dem Stilwandel genau so unterworfen, wie das Gesamtwerk des Mosaiks selbst, und zwar nicht nur in der Breite der Fugenführung. Es gab Zeiten und Richtungen der Mörtelfüllung, in denen die Fuge bis an die Oberfläche der Würfelchen reichte, während sie anderswo etwas unter dem Spiegel der Smalten blieb. Mitunter wurde und wird der Naturton des Verbindungsmörtels der Fuge mit einer Farbe (rot) getönt.

Goldplattenmosaik.
Die Goldplatte, aus der die Goldsmalte (s. diese) durch Zerkleinerung in Würfelchen entsteht, hat im allgemeinen eine Größe von 6 bis 8 cm im Quadrat. Zum eigenen werkstoffmäßigen und darum ästhetischen Ausdrucksmittel wird sie durch die Behandlung mit dem Sandstrahlengebläse, das die Deckglas- und Goldschicht an bestimmten Stellen entfernt und den Glasuntergrund zutage treten läßt. Auf diese Weise wird eine zweifarbige Wirkung — bestehend aus der Farbe des Glasuntergrundes und dem Gold — erzielt. Ist der Untergrund elfenbeinfarbig getönt, so entsteht bei einem aus solchen Goldplatten zusammengesetzten Mosaik der wundervolle vornehme Ton der aus der Zeit des Phidias berühmten Goldelfenbeinbilder.

Goldsmalte.

Ihre Herstellung ist wesentlich komplizierter als die der einfachen Glaspaste. Denn die Goldsmalte ist ja nicht aus einer durchgehend gleichen Masse, also Stückchen aus einem „goldenen" Glaskuchen, wie etwa die grüne Smalte Würfelchen vom grünen Glaskuchen. Ihr goldener Glanz rührt vielmehr von einem dünnen Goldblättchen her, das zwischen zwei Glasschichten eingebettet ist. Die eine untere ist stärker und kann aus beliebig gefärbtem Glas bestehen, weil sie später in den Mörtel gedrückt wird, die andere aber über das Goldblättchen zu liegen kommende muß das Licht durchlassen, damit man das Gold auch sieht. Die Goldsmalte war daher schon in der Antike und besonders im Frühchristentum nicht bloß wegen ihrer wunderbaren Leuchtkraft sozusagen die Königin der Smalte. Vielmehr war auch ihre Herstellung ein Aufwand und fast eine Art Luxus, den nur repräsentative Aufgaben von Format rechtfertigten. In den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei von August Wagner nehmen die Goldsmalten folgenden Weg der Entstehung: Zunächst werden aus verschieden getönten, durchsichtigen Glasflüssen mittels der Glasbläserpfeife dünnwandige Ballons geblasen und nach Erkalten in quadratische Täfelchen (Deckgläser) zerlegt. Diese werden mit Feingoldblättchen belegt und auf Rotglut erhitzt. Hierauf werden die Deckgläser auf der Goldseite mit dem beliebig gefärbten Glas hintergossen und zu ca. 5 mm starken Kuchen gepreßt. Das Goldblatt ist nunmehr zwischen zwei Glasschichten eingeschmolzen. Nach einem mehrtägigen Kühlverfahren werden die Kuchen besäumt. Die Goldplatten sind fertig. Mit quecksilbergehärteten Stahlrädchen zerschnitten, werden sie darauf mit Hammer und Meißel zu Goldsmalten zerteilt. Es wird aufgefallen sein, daß „verschieden getönte durchsichtige Glasflüsse" als Deckgläser verwendet werden, nachdem es sich doch um Goldsmalten handelt! Die Verwendung verschieden getönter durchscheinender Deckgläser ermöglicht eine unendlich differenzierte Nuancierung der Gold- und Silberfarben, vom hellsten Naturton bis zu den dunkelsten Kupfer- und Eisentönen, worauf wiederum die in der Tat oft visionären und überwältigenden Wirkungen der Goldhintergründe und der mit Gold bzw. Silber durchwirkten Ornamente und Draperien zurückzuführen sind.

Islamisches Mosaik.

Der Islam hatte von sich aus kein eigenes Kunstelement, das zu Mosaikarbeit geführt hätte. Dieses trat in Erscheinung, als die syrische Kunst einen eigenen Bezirk in dem Mosaikschaffen des frühchristlichen Mittelalters bildete. Darum zogen die ersten Kalifen, wie gezeigt, christliche syrische Mosaisten bei, als sie die ersten Moscheen in Jerusalem und Damaskus mit Mosaik auslegen ließen. Die Anrainerschaft an den byzantinischen Kunstraum veranlaßte die Kalifen wiederholt sich an den byzantinischen Hof wegen Überlassung von Mosaisten zu wenden. So schrieb der Kalif von Cordoba an Kaiser Nikephorus Phokas im Jahre 965 um Überlassung von Smalten und Mosaisten. Die Abgesandten des Kalifen brachten daraufhin aus Byzanz einen Mosaisten und einige Säcke Smalten. Der Grieche bildete in Spanien Schüler aus, bevor er wieder abreiste. Diesen Arbeiten sind die Mosaiken in den Kuppeln von Cordoba zuzuschreiben, die Traubenranken und ähnliches zeigen. Im Jahre 1187 erbat sich Saladin von Byzanz Mosaisten für die Moschee El Aksa in Jerusalem, die noch heute Mosaiken mit Pflanzen- und Bau-

motiven zeigt. Kleinere Arbeiten sind in Damaskus, im Saal der Gesandten im Alcazar von Sevilla und in der Alhambra von Granada. Im übrigen wurde das Mosaik des Islams durch Keramik und Fayencemosaik entthront.

Knossos auf Kreta.

Über den Fund des Sir Arthur Evans, der im Palast zu Knossos eine Büchse mit Würfelchen aus Bergkristall, Beryll, Amethyst, Lapislazuli und Gold entdeckte, siehe Evans: Palace of Minos I S. 272 und Bossert: Altkreta, Abb. 182.

Landkarten in Mosaik.

Ein gewiß ganz außerordentliches Motiv! Es ist erst neuesten Datums, wie es wenigstens scheint. Eine Probe davon zeigt die Karte des Rheinlands auf der Farbtafel XI. Aber das Motiv ist, wie verschiedene Beobachtungen zeigen, rasch beliebt geworden. Es hat, man sollte das kaum glauben, ein weit über tausend Jahre altes Vorbild! Im Jahre 1896 nämlich wurde in Madaba (dem alten Madeba im Ostjordanland), als man einen alten Kirchenboden bloßlegte, das große Stück einer Landkarte in Mosaik gefunden, die älteste Landkarte überhaupt, die wir besitzen. Es ist eine Karte des Hl. Landes aus der syrischen Periode des Mosaiks, etwa aus 6. bis 7. Jahrhundert. Eine ganze Literatur ist über diesen phantastischen Fund, ein grandioses Denkmal des Mosaiks, entstanden. Siehe das Nähere bei A. Schulten: Die Mosaikkarte von Madaba, 1900.

Mosaikbett.

Die Antike, die für alle Zeiten vorbildlich war, hatte für die Ausführung des Mosaikbodenbelags, des pavimentum, eine gediegene alterprobte Technik ausgebildet. Auf die festgestampfte Unterlage, das Bett des Mosaiks kam zuerst eine möglichst festgefügte Schicht faustgroßer Steine. Sie wurde mit einer 4—6 cm dicken Kiesmörtelschicht (lat. rudus = Rohmörtel) aufgelegt. Das eigentliche, weil unmittelbare Bett des Mosaiks war die dritte oberste Schicht, der Kalkmörtel (lat. nucleus = Kernschicht) in einer Dicke von 2—4 cm. Dies ist der Verputz im engeren Sinn des Wortes, der dem Auge sichtbar wird, mindestens als Bindemittel der einzelnen Mosaikteilchen.

Mosaiker.

Dieser Name wird für jene mit Mosaikarbeit Beschäftigten gebraucht, die neben der Setzarbeit Anteil an dem Karton oder Entwurf haben, wie es während der Zeit des Emblema, des römischen, christlich-byzantinischen Mosaiks bis ins 12. Jahrhundert mehr oder weniger der Fall gewesen ist.

Mosaist

wird der mit Mosaikarbeit Beschäftigte genannt, der die technischen Arbeiten, besonders das Setzen, ausführt.

Musike d'or.

Blanchet schreibt darüber im einzelnen: Der Romandichter de Parthenopeu (13. Jahrhundert), auf den der Einfluß Konstantinopels unverkennbar ist, beschreibt einen Palast,

der unter dem Portaldach ein Mosaik hatte, das die Sonne, den Mond und die Elemente, sowie verschiedene Szenen alter Zeiten darstellte: „Und sie sind mit musike d'or geschmückt" (Vers 850ff.). Und in dem Roman „Perceval" (gegen 1175) und in „Troie" (gegen 1160) von Benedikt von Sainte-Môre liest man ähnliche Erwähnungen von l'or musike (Goldmosaik), das man in dem Bericht über den vierten Kreuzzug von Robert von Clairi und in der französischen Übersetzung der Geschichte des Mittelmeers von Wilhelm von Tyr wiederfindet. Der Ausdruck kommt nochmals im Anfang des 14. Jahrhunderts bei Jacob von Longuyon in den „Vœux du paon" vor (La mosaïque, 1928, S. 32f.).

Musivum opus

ist die dritte und entscheidende Stufe mosaikmäßiger Werkarbeit, bei der alle bisherigen Techniken, besonders das opus tessellatum und hauptsächlich vermiculatum zur reifsten Meisterschaft entwickelt sind und den Künstler instand setzen, über mehr lineare Motive geometrischer, pflanzlicher und auch figürlicher Art zu voller Bildmäßigkeit auszuholen. Dazu kam seit der mittleren römischen Kaiserzeit die Verwendung der Smalte, durch deren Gebrauch diese Bildmäßigkeit noch wesentlich erhöht wurde. Die große Errungenschaft, die durch das opus musivum erreicht wurde, ist das pictum de musivo: das Bild aus Mosaik. Dieser Ausdruck kommt erstmals in der Zeit Diokletians vor, ist aber natürlich älter, denn was er besagt, ist ja bereits in dem Emblema vorgebildet. Der Ausdruck pictum de musivo, Mosaikbild, ist nach einer Seite hin sehr irreführend. Denn man könnte aus ihm folgern, daß es darauf ankommt, möglichste Bildmäßigkeit mit deren Eigentümlichkeiten: körperliche, realistische Ausführung, Perspektive, zu erreichen, so wie bei einem Ölbild oder einer Miniatur u. dgl. Das ist aber durchaus nicht der Fall, vielmehr war beim pictum de musivo von allem Anfang der größte Wert darauf gelegt, daß die Ausführung in der strengen Werkarbeit des Mosaikstils, der stets ein monumentaler, flächiger sein muß, geschah. Das pictum soll nur die Neuerung in der Wahl der Stoffe und Motive anzeigen, d. h. feststellen, daß zu den bisherigen mehr oder weniger starren Darstellungsformen nunmehr die figürlichen und szenischen kamen, die ehedem dem pictum, der Malerei näherhin der antiken Malerei al fresco, Enkaustik, und der hellenisch-hellenistischen Ölmalerei vorbehalten schienen. Wie streng beim pictum de musivo, dem Mosaikgemälde, auf die stilisierte monumental empfundene Ausführung gehalten wurde, geht daraus hervor, daß das Wort musivum während des ganzen Mittelalters nicht bloß für Mosaikarbeit Verwendung fand, sondern ganz allgemein zur Stilbezeichnung: streng stilisiert, zeichnerisch, monumental à la Mosaikstil entwickelt worden ist. So trifft man oft in den alten Erwähnungen von Glasmalerei auf musivum, was stets die Verbindung mit Mosaik oder mosaikmäßigem Stil andeutet.

Namen alter Mosaiker.

In der Antike finden sich viele Künstlernamen, meistens griechischer Herkunft. Denn die meisten Mosaiker waren hellenische Künstler oder wollten als solche gelten. Aus dem christlichen Abendland hat sich dagegen kein Name erhalten. Dafür aber wieder im Osten: so findet sich in Konstantinopel, Ende des 6. Jahrhunderts, ein Eulalios. Bekannt ist auch der Naucratius in Nikäa, von dem noch bis vor kurzem seine Hauptwerke erhalten waren. In Bethlehem war ein „Pictor Basilius" tätig. Als das Mosaik im Westen

mehr und mehr in das Gebiet des Tafelmalers abglitt, werden die Künstlernamen naturgemäß häufiger.

Nilszenen.

Sie scheinen unter Kaiser Hadrian die große Mode gewesen zu sein, wahrscheinlich aus einer besonderen Vorliebe des Kaisers für diese wohl auf seiner Ägyptenreise erlebten wirklichen und künstlerischen Motive. B. Nogara (I mosaici antichi del Vaticano e del Laterano, 1910) weist eine ganze Reihe von Szenen nach, die aus der Villa des Hadrian stammen und ausschließlich Gegenstände genau in Stil und Technik darstellen, die wir aus dem Glanzstück im Palazzo Baronale kennen. Es sind wilde Tiere, die in freier Landschaft sich herumtreiben, Krokodiljagden, ähnlich wie das 36 qm große pavimentum in Acholla (Tunis). Wie verbreitet die Nilmotivik in jener Zeit war, beweist, daß es sogar zum Gegenstand eines Emblema gemacht worden ist. Vielleicht war es unmittelbarer Auftrag Hadrians. Denn nach Nogara stammt es ebenfalls aus der Villa des Kaisers. Jedenfalls zeigt der prächtige Realismus, der sehr gedeckte Kolorismus deutlich, wo die künstlerischen Wurzeln zu suchen sind. Es ist die alexandrinisch hellenistische Ausgangsstellung, die unter Hadrian nochmals besonders beliebt gewesen sein muß. Von dieser Zeit an dürften sich die Geister mehr und mehr geschieden haben. Dieses Emblema muß von einem Künstler ersten Ranges gemacht worden sein. Die Anordnung, in der das Motiv auf dem 0,85 × 1,75 m großen Grund: Löwe, zwei Hirsche, Elefant in Landschaft gestellt ist, ist ebenso meisterhaft wie die stilistische Kraft und Ausführung. Ein besonders aparter Reiz ist, daß die Nillandschaft zum Versuch eines ausgesprochenen Landschaftstils angeregt hat. Auf Tafel 31 bildet Nogara ein Pastorale ab, das uns fast moderne derartige Hirten- bzw. Tierbilder in Erinnerung bringt.

Olynth.

Laut Hinks: Catalogue of the Roman mosaics in the British Museum 1933, sind bei Olynth (auf Chalkidike) Mosaikfußböden ausgegraben worden, die aus der Zeit um 400 v. Chr. stammen. Es sind geometrische Muster aus schwarzen, weißen, roten, grünen und purpurfarbenen Kieselsteinen, also enge Verwandten des opus tessellatum. Einzelne Böden zeigen Palmetten, figürliche Motive: die Szene mit Bellerophon (Tafel 2), der die Chimära tötet (der Innenkreis hat 1,3 m Durchmesser), und den Angriff eines Bewaffneten auf einen Zentauren. Diese figürlichen Mosaiken sind lediglich Übertragungen von Vasenmustern auf den Fußboden (helle Silhouette auf dunklem Grund). Ihre Motivik stammt aus den Textilmustern. Östliche aus Assyrien herkommende Einflüsse. Solche „olynthische“ Mosaikböden fanden sich im Pronaos des Zeustempels in Olympia mit Darstellungen von Fischen und Seevögeln: aus Bachkieseln sorgfältig ausgewählt, schwarz mit rot, braun, rot, gelblichweiß und gelb auf blauschwarzem Grund. Ferner gibt ein schöner Fund in Motya auf Sizilien Zeugnis von der ausgezeichneten Wirkung dieser Olynthustechnik. Figürliche und ornamentale Motive in lichten Farben auf dunklem Grund. Ähnliche kleinere Funde, die die Verbreitung der Sitte bezeugen, sind im Piräus, in Athen, Dyrrhachium usw. gemacht worden (vgl. M. Bulard: Peintures murales et mosaïques de Délos [in: Monuments Piot XIV, 1908] und M. Robinson: Mosaics from Olynthos [in: American Journal of Archaeology XXXVI, 32 S., 16ff.].

Pavimentum.

Lat. = Fußboden, dann im spezifischen Sinn der in mosaikartiger Arbeit ausgeführte Boden für das Haus von Privaten, Tempel, Bäder, Basiliken. Die Sitte ist im frühen republikanischen Rom bereits geübt und wohl mit dem Hausbau von den Vorrömern übernommen worden. Die älteste Form, die uns bekannt geworden, ist das opus signium, genannt nach den berühmten Ziegeleien von Segnae, ursprünglich eine in bestimmten Formen abwechselnde (daher mosaikartige) Mischung von Kalk und Ziegeln, was zwar einen schönen Ton erzeugte, aber nicht genügend Festigkeit hatte. Darum legte man in den Bodenzement sorgfältig ausgelesene Kieselsteine, dann behauene Marmorsteinchen, wodurch man ganz von selbst zum opus tessellatum gelangte. Würfelmosaik könnte man es vielleicht nennen. In diesem Stadium der Bodeninkrustation ist uns die römische Fußbodentechnik besonders bekannt und geläufig geworden. Nicht nur Pompei hat uns eine Fülle von Beobachtungsmaterial hinterlassen, sondern viele Hunderte von Funden und Ausgrabungen aus allen Himmelsrichtungen des Imperiums der Kaiser bis zum Untergang des Reiches geben ein so reiches Bild, daß man über die Entwicklung vorbehaltlos im klaren ist. Die pompejanischen Funde stellen die erste, große Blütezeit des antiken Bodenmosaiks dar. Sie haben eine erschöpfende, mit zahlreichen sehr guten Abbildungen versehene Darstellung in den Memoirs of the American Academy in Rome, 1930, Band VIII, gefunden. Wenn wir irgendeine Fundgruppe, die das Material bis zum Untergang des Reiches weiterführt, anschließen, so ergibt sich in Kürze ein Gesamtbild des antiken Bodenmosaiks. Am besten geschieht dies vielleicht im Anschluß an die Ausgrabungen auf deutschem Boden: in Salzburg, Westhofen, Rottweil, insbesondere den wertvollen Funden in der Trierer und Kölner Gegend. In den „Jahresberichten des Deutschen Archäologischen Instituts" 48, 1933, S. 656ff. hat Emil Krüger dieses Gebiet der römischen Mosaiken in Deutschland zusammenhängend dargestellt, woraus sich folgendes Bild ergibt: Der Boden wird nach zwei anfänglich nebeneinanderlaufenden Systemen behandelt. Die ganze Fläche trägt, wie ein von einem laufenden Teppichmuster abgeschnittenes Feld ein durchgehendes Muster oder sie ist wie ein Einzelteppich mit Einfassung und Eigenmuster ausgeführt. Für die erste Art eigneten sich lineare Muster mit kleinen Vierecken, Rhomben, Sternchen, Kreisen, Lanzetten oder durchgehende Mäander, mäanderartige Bandungen, Hakenkreuzformen. Das den ganzen Boden erfüllende Ornament wird teilweise in größere Vierecke gestuft, die immer zahlreicher und darum kleiner werden, wodurch sich immer neue Muster entwickeln, die dann in ihrer strengsten Form wie Straminflecke aussehen. Die zweite Gruppe der Einfassung wird die häufigste und reizt zu immer neuen Motiven, die im Viereck, seltener in Rund oder Oval sich aufbauen. Letzteres sieht wie ein Spitzenmilieu auf einem farbig gerandeten Tischtuch aus. Die Muster sind dem praktischen Sinn der Römer entsprechend geometrisch leicht faßbar und entwickeln sich auch der Hauptsache nach sozusagen auf dem Reißbrett. Anfänglich werden die Muster auf weißem Grund aufgetragen und das Motiv jeweils mit schwarzem Doppelband gerahmt. Die Hauptsache war naturgemäß der Farbton und Farbakkord der Würfelchen, aus denen die Muster gebildet waren. Dafür gab es gar keine Regel. Nur der jeweilige Geschmack, der vom jeweiligen Sortenimport bestimmt wurde, gab die Entscheidung. Immerhin kann festgestellt werden, daß etwa bis zur Zeit des Kaisers Antoninus Pius jenes Ebenmaß und jene harmonische Gliederung im

Ornament herrschte, die auf den griechisch-alexandrinischen Gesamteinfluß auf das klassische Zeitalter Roms zurückging. Das änderte sich in der Folgezeit. Die Musterung zieht eine grundsätzliche Schrägorientierung vor. Es gibt allmählich komplizierte Rhomben und Rautensysteme, die eine befremdliche Optik und Scheinperspektive von teilweise empörender Unruhe hervorrufen. Allmählich wird die Fläche nurmehr Feldereinteilung mit dem massiven unerläßlichen und charakteristischen Flechtband, das alles erfaßt und einfaßt. Von den Feldern ergreifen das sog. Emblema und sonstige im opus vermiculatum ausgeführte Darstellungen Besitz. Tierkämpfe, Gladiatoren, Götter, Philosophen, mythologische Figuren sind die bevorzugten Motive für solche Felder. In dieser überreizten wildbarocken Gesinnung erlischt das spätest antike Bodenmosaik, das durch seine bis zum Schluß reizvolle Farbengebung einen mäßigen Ausgleich für die Formzerrüttung bietet.

Pictum de musivo
siehe Musivum opus

Porzellanmosaik.
Für das KdF.-Schiff Robert Ley hat der Münchener Maler Max Schwarzer erstmals für Porzellanmosaik einen Entwurf gemacht. Der Werkstoff ist der einen Quadratzentimeter große und etwa einen halben Quadratzentimeter dicke Würfel aus gepreßtem Porzellan. Er hat stets diese gleiche Form und Größe, kann nicht wie die Glassmalte oder das Marmorwürfelchen nach der jeweils gewünschten Form behauen und daher nur im strengen opus tessellatum verwendet werden. Die Oberfläche der Würfelchen ist glatter als bei allen anderen Werkstoffen; doch kann der dadurch entstehende nicht beliebte Glanz abmattiert werden. Der Farben bzw. Töne sind es 60—70, und auch diese erscheinen im absoluten Farbwert und in der spezifischen Leuchtsubstanz sehr beschränkt. Ein leuchtendes echtes Rot fehlt gänzlich. Am besten sind einzelne Grün, Blau, Gelb und Braun. Der Versuch Schwarzers, der an sich geglückt ist, ging darauf, einen Meeresgrund mit am Grund lebenden Wesen, ja Fischweibern zu gestalten. Die Unveränderbarkeit des einzelnen Porzellanwürfelchens zwingt, gewebeartig wie in Straminstichen zu komponieren und zu setzen. Das Wesentliche, das mit dieser Technik, die im übrigen genau wie ein Smaltenmosaik behandelt wird, erreicht werden kann, ist ein flimmernder Ton, der in dem Beschauer den Eindruck erweckt, als befände er sich unter Wasser. Diesem nur beschränkt möglichen Gebrauch des Porzellanmosaiks, der mechanischen, an Fabrikmäßiges erinnernden Werkstoffart mit der noch kleinen Farbskala und den auf der Oberfläche sehr nüchtern wirkenden Würfelchen wird die wesentlich größere Billigkeit von Materialseite her gegenübergestellt.

Putzmosaik.
Wie der Begriff andeutet, teilt sich die ganze grundsätzlich verfügbare Fläche in Putz und Mosaik auf. Eine Figur, Szene oder ein Ornament, die wie im normalen Werkverfahren aus Smalten oder Marmor- oder sonstigen Edelgesteinwürfelchen gesetzt ist, wird auf die Wand gebettet. Der um sie freibleibende Raum, der beim Vollmosaik mit Hintergrundssmalten ausgelegt ist, bis er mit den Wandrändern bündig geworden ist, wird im

Putzmosaikverfahren mit Putz ausgefüllt, so daß das in Smalten gesetzte Bild im Putz liegt. Erst der das Bild umrahmende Putz schließt das Ganze bündig an die Wandflächen.

Sectile opus

(von lat. secare = schneiden) sind sog. Schnittmuster. Das Material ist Tuff, Marmor, Basalt, Granit, Porphyr. Aus ihm sind kleine Muster (mit der Steinsäge) gesägt: Sterne, Mondsicheln, Teile zu Pflanzengirlanden, Tierformen, Satyren, Bacchanten. Diese werden mit einem Bindemittel auf Boden und Wände gefügt bzw. mit Leim auf eine Fläche geheftet. Sie eignen sich, wie man leicht verstehen kann, wenig für das pavimentum, auch nicht für gekrümmte Flächen. Auf dem Boden mußte das sectile daher dem tessellatum, an der Wand und in Rundungen dem vermiculatum und später musivum Platz machen.

Silbersmalte

siehe Goldsmalte.

Smalte

auch Paste, ist das einzelne Mosaikwürfelchen aus Glasfluß. Die für Glas üblichen Rohstoffe werden mit dem zur gewünschten Farbe notwendigen Färbe- und einem Trübungsmittel — die Smalten dürfen ja nicht durchsichtig sein — vermengt, geschmolzen und zu einem handlichen sog. Glaskuchen von 5—15 mm Dicke gepreßt. Nach einem mehrtägigen Kühlverfahren werden sie dann mit quecksilbergehärteten Glasstahlrädern in quadratische Stücke von 6—8 cm Seitenlänge zerschnitten. Diese Teilung ist nur eine vorläufige Gliederung, um den Mosaisten die erste primitive Bearbeitung des Werkstoffs abzunehmen. Denn die endgültige Größe und Form der Smalte erhält sie erst im Einzelverfahren des Mosaisten, der sie auf einem Amboß mit seinem Hammer so formt, wie er sie für den Karton braucht; siehe auch Goldsmalte.

Tessellatum opus

(von lat. tessella = Würfelchen, kleines Karo) sind gleichgroße Würfelchen von Marmor, Porphyr, Basalt usw. in möglichst strenger Viereckform gehauen; sie werden regelrecht aneinandergereiht, was nur bei strengen (geometrischen) Formen zwangslos möglich ist. Daher für lineare Arbeiten, für Fußböden, Wandfassungen, Brunnenverkleidungen die geeignetste Technik; kommt aber auch noch im christlichen, überhaupt im bildlichen Mosaik zur Verwendung; siehe auch pavimentum.

Theoderich-Porträt in S. Apollinare Nuovo in Ravenna.

Im nördlichen Seitenschiff dieser Kirche, die wie bekannt von Theoderich erbaut wurde und sozusagen seine (arianische) Hofkirche war, befindet sich in einer Marmorfassung ein Mosaikporträt, das lange hinter der Orgel verborgen war und so dem sonst wahrscheinlichen Untergang entronnen ist. Bei seiner Versetzung hat es eine Reihe einschneidender Restaurationen über sich ergehen lassen müssen. Im oberen Teil des Goldgrundfeldes steht JVSTINIAN. Es bezieht sich also auf den Kaiser Justinian I. Man hat die Richtigkeit dieser Beschriftung, soweit ich sehe, bis jetzt nicht in Zweifel gezogen. Sie

ist ja auch durch den außerordentlich zuverlässigen Liber pontificalis aufs genaueste bezeugt. Denn dieser berichtet, daß nach dem Untergang der Goten die arianische Kirche S. Apollinare im Auftrag des Kaisers Justinian durch den Bischof Agnellus (553–556) dem christlichen Kult zurückgegeben worden sei. Dabei wurden alle Spuren, die an Theoderich erinnerten, ausgemerzt. Wie radikal dies geschah, beweist u. a. die Austilgung aller in der Säulenhalle des Theoderichpalastes abgebildeten Goten und deren Ersetzung durch die bekannten gerafften Vorhänge. Der Liber pontificalis fügt hinzu, Agnellus habe wunderbare Mosaiken herstellen lassen; auf Goldgrund seien die Porträts des Kaisers und des Bischofs sichtbar. Kurth, der die Sache genau untersucht hat, schreibt darüber: „Auf Goldgrund sehen wir den Kaiser im Brustbild. Sein Haar ist grau meliert, was mit der Zeit seines Lebensalters übereinstimmt; seine Augen blicken müde, um seine Mundwinkel zuckt ein feines Lächeln. Die Ähnlichkeit mit seinem früheren Porträt in S. Vitale ist unverkennbar. Sein Nimbus ist mit 21 Perlmutterperlen geschmückt. Interessant ist, daß alle Perlen aus Perlmutter gebildet sind. Das ist so echt justinianisch, daß wir in diesem Porträt sicher das im Liber pontificalis erwähnte vor uns haben, also das zweite zeitgenössische des Kaisers." (Die Wandmosaiken von Ravenna, S. 192.) Neuerdings ist nun der Versuch gemacht worden, dieses Justinianporträt in ein Porträt Theoderichs umzudeuten (Paul Rohrbach in: Beibl. der „Deutsch. Allgem. Zeitg." vom 1. August 1935ff.: Ein Mosaikbild Theoderichs in Ravenna?). So schön es wäre, ein Originalporträt von Theoderich erhalten zu haben, so wenig ist dieser an sich schon schwache Umdeutungsversuch begründet. Denn die außerordentlich zuverlässige literarische Bezeugung, der an sich einwandfreie Tatbestand sprechen ebensosehr für Justinian als gegen Theoderich. Der König ist siebzigjährig 526 gestorben. Und zwar nicht wie verbreitet worden ist, im Unfrieden mit der orthodoxen Kirche, sondern in jener Harmonie und Toleranz, die seine ganze Regierung ausgezeichnet hat. Sein Zeitgenosse, der schon erwähnte Prokop, teilt mit, daß die Anhänglichkeit an ihn im Leben wie im Tode gleich groß bei Goten wie Römern (Orthodoxen) gewesen sei. Und auf dem Totenbette habe er seine Goten beschworen, den römischen Senat, das römische Volk zu lieben und den Kaiser sich als gewogenen Freund zu erhalten. Sein Haus erlosch bereits nach 15 Jahren und im Jahre 552/553 brach auch seine ganze Schöpfung, das ostgotische Reich in Italien, im Kampfe gegen den siegreichen Eroberer Justinian I. zusammen. Damit hatte die gotisch-arianische Kirche S. Apollinare Nuovo Sinn und Zweck verloren. Um nicht ungenützt zu verkümmern, mußte sie also in einer Art neuen Weihe dem nunmehrigen (orthodoxen) Bekenntnis zurückgegeben werden, was eine restlose Austilgung alles dessen in sich schloß, was dogmatisch, historisch, staatsrechtlich an den gotischen Arianismus erinnerte. Daß deshalb in erster Linie ein Bild des obersten Vertreters dieser arianischen Periode, Theodorichs, wenn ein solches dagewesen sein sollte, aus der nunmehr orthodoxen-byzantinischen Kirche hätte verschwinden müssen, ist so selbstverständlich, daß man für das Gegenteil die allertriftigsten Beweise haben müßte. Mit irgendwelchen Gefühlen für oder gegen Theoderich hat dies alles natürlich nichts zu tun. Bischof Agnellus vollzog lediglich den ihm obliegenden kirchlichen und staatlichen Auftrag. Sinnbild und stets sichtbarer Ausdruck dieses Vollzugs waren die Mosaikporträte Justinians und des Agnellus, als Inhaber der staatlichen bzw. kirchlichen Oberhoheit. Erhalten ist nur noch das des Justinian. Jedenfalls ist es interessant und wichtig, darauf hinzuweisen, daß die von

Theoderich begründete Neuheit, staatsrechtliche Akte durch Mosaikporträts zum sozusagen amtlichen Ausdruck zu bringen, von Justinian bzw. Agnellus übernommen worden ist.

Tunis.

Die reichen Funde und Ausgrabungen antiker Mosaiken sind im einzelnen aufgeführt und zum Teil abgebildet in dem Inventaire des Mosaïques de la Gaule, hsg. v. G. Lafaye, 1919.

Uruk.

Das Nähere über diesen bedeutenden Fund hat J. Jordan bekanntgegeben (Zweiter vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Uruk, in: Abhandlungen der Preuß. Akad. der Wissensch., Phil. Hist. Klasse, 1929—34). Die Zylinder oder, wie Jordan sie nennt, Stifte waren 6—19 cm lang, auf der dem Beschauer zugewandten Seite glatt oder hatten Kreise zur Verzierung. Sie waren aus gebranntem Ton und hatten dunkelrote oder beige oder schwarze Farbe. Der Untergrund, auf den sie zu sitzen kommen sollten, die Lehmziegelwand wurde mit Lehmputz mindestens in der Dicke der Stiftlänge bedeckt und die Stifte hielt der feingeschlämmte Lehmmörtel, in den sie in feuchtem Zustand gedrückt wurden, fest. Allerdings stützte man an den Ecken der einzelnen Felder mindestens da, wo die Wand durch Ecken, Winkel oder Rundstabwerk gegliedert war, mit Rahmen und Tonpflöcken. Das Stiftmosaik, das als echtes Kind der lehmigen Ebene schon in der alten sumerischen Zeit zum Schmuck der Wände benützt wurde, hat sich durch viele Jahrtausende in seinem Geburtsland erhalten. Wir treffen es noch in der nachbabylonischen Zeit Uruks mit der einzigen Änderung, daß die Kegelstifte statt in Lehm in Gipsputz gesteckt sind. In dieser späteren Zeit sind die Stifte recht dick. Das Empfinden für die feine zierliche Arbeit der früheren Verfahren ist längst verlorengegangen. Neben den Tonstiften werden auch Steinstifte verwendet aus rötlichem, weißen oder dunkelgrauen Stein, grob kegelförmig zurechtgehauen, wobei nur die Kegelansichten schön und rund gearbeitet und abgeschliffen sind. Man darf annehmen, daß diese Technik auch auf Ägypten bereits seit der XI. Dynastie Einfluß genommen hat. In neuerer Zeit ist ebenfalls wieder auf gebrannten Ton in Form von Würfelchen für Mosaikarbeit zurückgegriffen worden.

Vandalenreiter (sogenannter).

Im Jahre 1857 ist in Bordj Djedid (Karthago) ein sehr schönes Bodenmosaik in einem ungefähren Maß von 9 m pro Seite gefunden worden. Es war eingesäumt von Medaillons mit Fischen usw. im üblichen Pavimentumstil. Im Hauptfeld aber waren Jagdszenen eingesetzt, in der bekannten arkadischen Zeilenmanier, die wir seit dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert überall verfolgen können. Wir haben zwei von diesen nicht mehr unversehrt erhaltenen Jagdreitern auf Tafel 10 abgebildet. Der obere fängt eben einen Hirsch im Lasso; der untere reitet aus dem Gutshof zur Jagd aus; er stand also am Anfang des Mosaiks. Beide tragen ein nichtrömisches, nordisches Kostüm. Aus der Tatsache, daß das Mosaik in Karthago gefunden wurde, wird der Schluß gezogen, daß es sich bei den Reitern um Vandalen handelt, die zur Zeit der Entstehung (wenn diese mit ungefähr 5. bis 6. Jahrhundert richtig getroffen ist) in Nordafrika ihr Reich hatten. Dieser Schluß ist nicht zwingend. Denn germanische Kostüme sind seit der dritten Kaiserzeit allenthalben große Mode gewesen. Auch besteht die Möglichkeit, fast Wahrschein-

lichkeit, daß die Mosaiken mindestens schon im 4. nachchristlichen Jahrhundert entstanden sind. Denn sie sind ebenso verwandt mit den ältesten Mosaiken von S. Maria Maggiore wie mit dem vielen anderen, z. B. dem Mosaik aus dem „Gutshof des dominus Julius", das zusammen auf dem Boden von Tunis gefunden worden ist und vorwiegend in das 3. oder 4. nachchristliche Jahrhundert datiert wird Wie dem nun sei, jedenfalls sind die beiden Reiter beste Mosaikarbeit nicht bloß wegen des prächtigen flächigen, echt mosaikmäßigen und an sich sehr flotten Stils, sondern auch wegen der auffallend reichen und leuchtenden Farben, die sich von dem weißen Grund ausgezeichnet abheben. Es ist beste Tradition des spätrömischen Mosaiks. Es befindet sich heute im Britischen Museum. Außerordentlich charakteristisch ist die Andeutung der Landschaft durch ein paar magere Büsche und eine Palme, ein wahrhaft klassisches Beispiel des Gefühls für echtes Mosaik, das keinerlei Perspektivengesetzen und sonstigen dreidimensionalen Raumillusionen untertan ist. Über das Krückenkreuz, das dem Pferd des unteren Reiters eingebrannt ist, wurde viel und erfolglos geraten.

Vermiculatum opus

(von vermis Wurm, vermiculus kleiner Wurm). Gliederung von kleinem und kleinstem Werkstoff nach Art der Bandwurmglieder, also ineinanderpassender Einzelteile. Die Würfelchen werden nicht im strengen Viereck, sondern in allen möglichen Eckkombinationen hergestellt. Sie passen sich um so leichter an, eignen sich daher zu allen Krümmungen und Konturen und in erster Linie zum figürlichen Mosaik. Sie sind bereits Gemeingut des alexandrinisch-hellenistischen Mosaiks, der Hauptwerkstoff des Emblema. Im pavimentum sind sie spät und selten.

Virgil-Emblema.

Als dieses Mosaik, das einst für das Haus des Sorothus im heutigen Sus in Tunis geschaffen worden ist, bloßgelegt werden konnte, fand es sofort das allergrößte Interesse nicht bloß der Fachgelehrten, sondern wurde allgemein den ersten Meisterwerken der Antike beigezählt. An dieser Schätzung hat naturgemäß die enthusiastische Freude mitgewirkt, daß man auf diesem Emblema das erste, überhaupt einzige authentische Porträt des in der christlichen Zeit genau so hochgeschätzten Dichters gefunden zu haben glaubte. Das hat wohl auch den so guten Kenner des antiken Mosaiks, P. Gauckler (in Monuments Piot III) veranlaßt, das Virgil-Emblema so weit als nur denkbar hinaufzudatieren, vielleicht über Gebühr früh. Denn eine nüchterne Beurteilung läßt nicht zu, die Entstehung, die sicher in die Frühzeit des zweiten christlichen Säkulum gehört, noch in das erste vorzuverlegen. Dies ist aber auch gar nicht nötig und wichtig. Daß das Werk, so wie es sich bietet, ein authentisches Porträt des Dichters und offensichtlich ein sehr gelungenes ist, steht außer Zweifel. Aber es dürfte Kopie sein, sehr getreue Kopie eines wohl sehr frühen Originals aus der Periode der julisch claudischen Kaiser, in der die Verehrung des Dichters besonders nationale Angelegenheit war, so daß das Original vielleicht auf einen Auftrag des Hofes zurückgehen könnte. Wir haben bei der Alexanderschlacht in Pompei, bei dem Taubenmosaik des Sosus gesehen, daß berühmte Originale noch nach Jahrhunderten kopiert wurden. Das dürfte auch hier der Fall sein. Jedenfalls ist das Virgil-Emblema

zum Eckpfeiler der römischen Orientierung des antiken Mosaiks und Vorläufer des ravennatischen Mosaikporträts geworden.

S. Vitale.

Mosaiklunette „Laurentius mit Rost“. Diese Szene ist seit alters das Kreuz der Erklärer. Soweit ich sehe, wird sie als ein Martyrium ausgelegt, und zwar meistens als das Martyrium des hl. Laurentius, der bekanntlich stets mit Rost dargestellt wird (Anspielung auf seine Todesart: er wurde auf einem glühenden Rost zu Tode gebraten). Man hat zwar immer Bedenken geäußert, da die Darstellung des Mosaiks so viel Unverständliches enthalte. Man ist aber doch bei der Meinung verharrt, daß es sich nur um eine Martyrerszene handeln könne. Der Tatbestand ist folgender: In der Mitte der Lunette ist ein Fenster, sehr geschickt in die Szene komponiert. Darunter sieht man den rechteckigen Rost (bläulicher Ton), unter dem ein mächtiges Feuer (braunrot) prasselt. Links daneben steht ein kistenartiger Aktenschrank, in dem auf zwei Lagen die dicken, geschnürten Evangelien ruhen. Auf ihnen oben die Worte „Marcvs Lvcas Mattevs Ioannes“. Die beiden dicken Flügeltüren des Schrankes stehen weit offen und sind wie alles übrige an ihm Goldsmalten mit weißen Konturen. Den giebelförmigen Aufsatz krönt ein Kreuz. Von rechts stürmt ein mit goldenem Nimbus versehener Mann in mittleren Jahren auf die Mitte zu. Über der rechten Schulter trägt er ein Kreuz. Mit diesem erinnert er an eine Darstellung Christi in der Erzbischöflichen Kapelle von Ravenna. Christus hat genau so ein goldenes Kreuz über seiner Schulter und zertritt mit dem rechten Fuß die antichristlichen Symbole Drache und Löwe. Das Kreuz auf seiner Schulter ist im Format und in der Art weit vom Kreuz entfernt, das der Herr während seiner Kreuztragung schleppte; es ist leichter und lichter, Symbol seiner Macht und Autorität, kraft der er seine Gegenspieler zertritt. Genau so ist das Kreuz auf der Schulter des Mannes auf dem Mosaik von St. Vitale nicht Marterwerkzeug, sondern Symbol für eine Macht, kraft der das ausgeübt wird, was gerade auszuführen ist. Er trägt außerdem, wie schon erwähnt, den Nimbus. Aber aus diesem darf nicht geschlossen werden, daß es sich um einen Heiligen handle. Denn der Nimbus ist der offizielle Ausdruck für eine von höherer Autorität berufene repräsentative Persönlichkeit. Auch Herodes z. B. trägt ihn als Zeichen seiner königlichen Würde. Es wäre daher durchaus möglich, daß dieser mit Nimbus und repräsentativem Kreuz dargestellte Mann Kaiser Honorius ist, der als christlicher Herrscher 448 die heidnischen Schriften verbrennen ließ. Denn daß der heraneilende Träger des Kreuzes kommt, um das Buch, das er geringschätzig in der Linken hält, möglichst schnell auf den Rost, d. h. ins Feuer zu werfen, kann keinem Zweifel unterliegen. Es kann sich natürlich auch um einen hohen kaiserlichen Beamten handeln, der im Auftrag und kraft kaiserlicher Gewalt die Verbrennung, ein Autodafé, vollzieht.

Vollmosaik

ist die Auslegung der ganzen für Mosaikdarstellungen verfügbaren Fläche mit Smalten oder Marmorwürfelchen. Ähnlich wie bei einem Tafelbild die ganze meist rechteckige Fläche bemalt ist und an dem Rahmen ihren Abschluß hat, ist auch das Vollmosaik wie ein von der Architektur gerahmtes Bild. Im Gegensatz steht dazu das sogenannte Putzmosaik.

Literatur über die Geschichte des Mosaiks

Laut den Ausführungen im Vorwort dieses Buches gibt es eine große Zahl von Büchern, Abhandlungen, Artikel über die Geschichte des Mosaiks im ganzen oder einzelne Perioden, Denkmäler usw. Soweit über Fragen, die in diesem Buche zu behandeln waren, eine Literatur besteht, ist sie am jeweiligen Ort angeführt.

Die vollständigste Übersicht über das Gesamtschrifttum über Mosaik gibt Edgar W. Anthony in seinem Werk „A History of mosaics, London 1935".

Register

Abkürzungen: Bm. = Baumeister, Architekt; Mlr. = Maler; Mskr. = Mosaiker; Mos. = Mosaist



Mosaiklisenen am Inninatempel in Uruk. 3400 v. Chr. Werkstoff: gebrannte Tonstifte (braun, schwarz, rot, graugelb) auf gelbem Untergrund.



Bellerophon tötet die Chimära. Boden-Kieselmosaik, ausgegraben in Olynth. Um 400 v. Chr.



Alexander und Darius in der Schlacht von Issos. Sogenanntes Boden-Emblemamosaik aus Pompei. Vor 79 n. Chr. Museo Nazionale in Neapel.



Szene vom komischen Theater. Boden-Emblemamosaik des Künstlers Dioskurides aus Samos. Vor 79 n. Chr.
Museo Nazionale in Neapel.



Plato in der Akademie. Boden-Emblemamosaik aus Boscoreale. Vor 79 n. Chr. Museo Nazionale in Neapel.



Mosaikbrunnen aus einem Villagarten in Pompei. Vor 79 n. Chr. Museo Nazionale in Neapel.



Virgil zwischen zwei Musen. Boden-Emblemamosaik, ausgegraben aus Sousse in Tunis. Gegen 200 n. Chr.



Orpheus mit Leier und Plektrum und phrygischer Mütze, durch seinen Gesang die Tiere anlockend. Bodenmosaik. Um 200 n. Chr. aus Milet. Pergamonmuseum in Berlin.



Nilszenen. Teil eines römischen Bodenmosaiks im heutigen Palazzo Baronale in Palestrina bei Rom. Aus der Zeit von oder nach Kaiser Hadrian (117–138 n. Chr.).





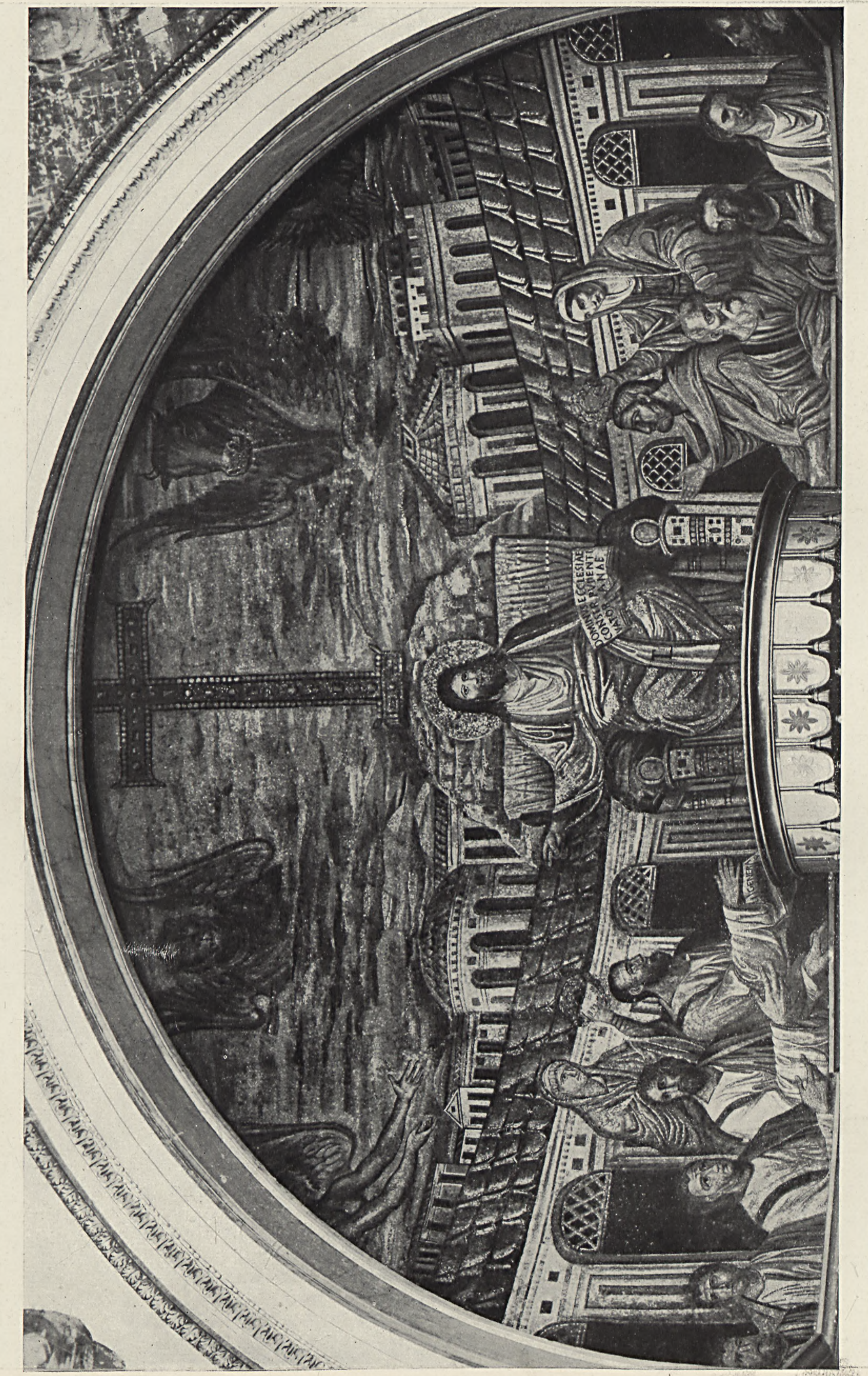
Ausritt zur Jagd aus Landhaus (unten). Reiter fängt Hirsch mit Lasso (oben). Beide Reiter tragen germanisches Kostüm (Vandalen?). 4.–5. Jahrhundert n. Chr. Gefunden in Karthago.



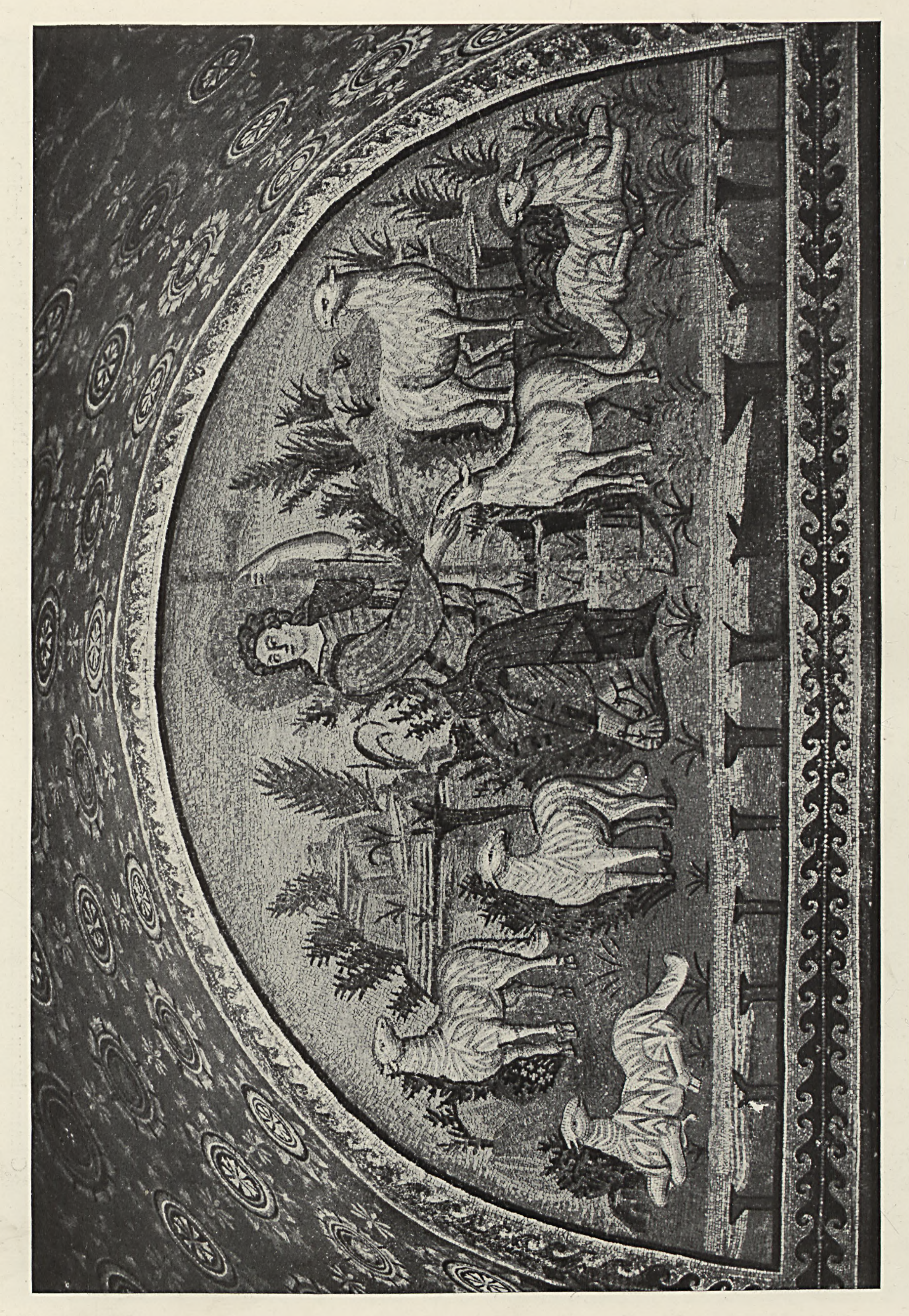
Ziermosaik mit verstreuten Früchten, Zweigen, Vögeln, Eß-, Trink- und Kochgeräten. Gewölbemosaiken im Mausoleum der Konstantina in Rom. Um 340 n. Chr.



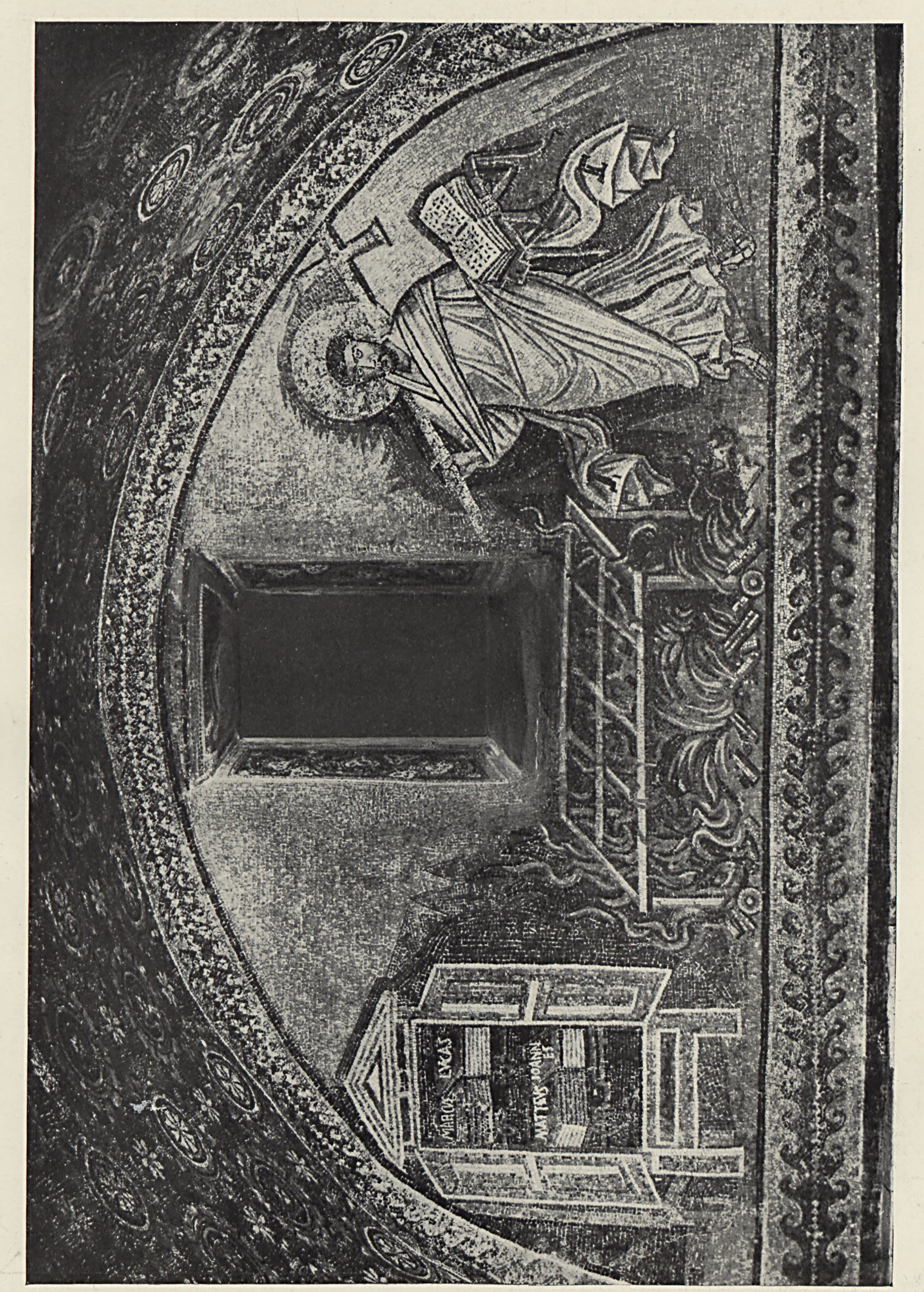
Ziermosaik mit verstreuten Vögeln, Putten in Trauben und Reben, zwischen Fuhrwerk mit Trauben und Kelterung. Gewölbemosaiken im Mausoleum der Konstantina in Rom. Um 340.



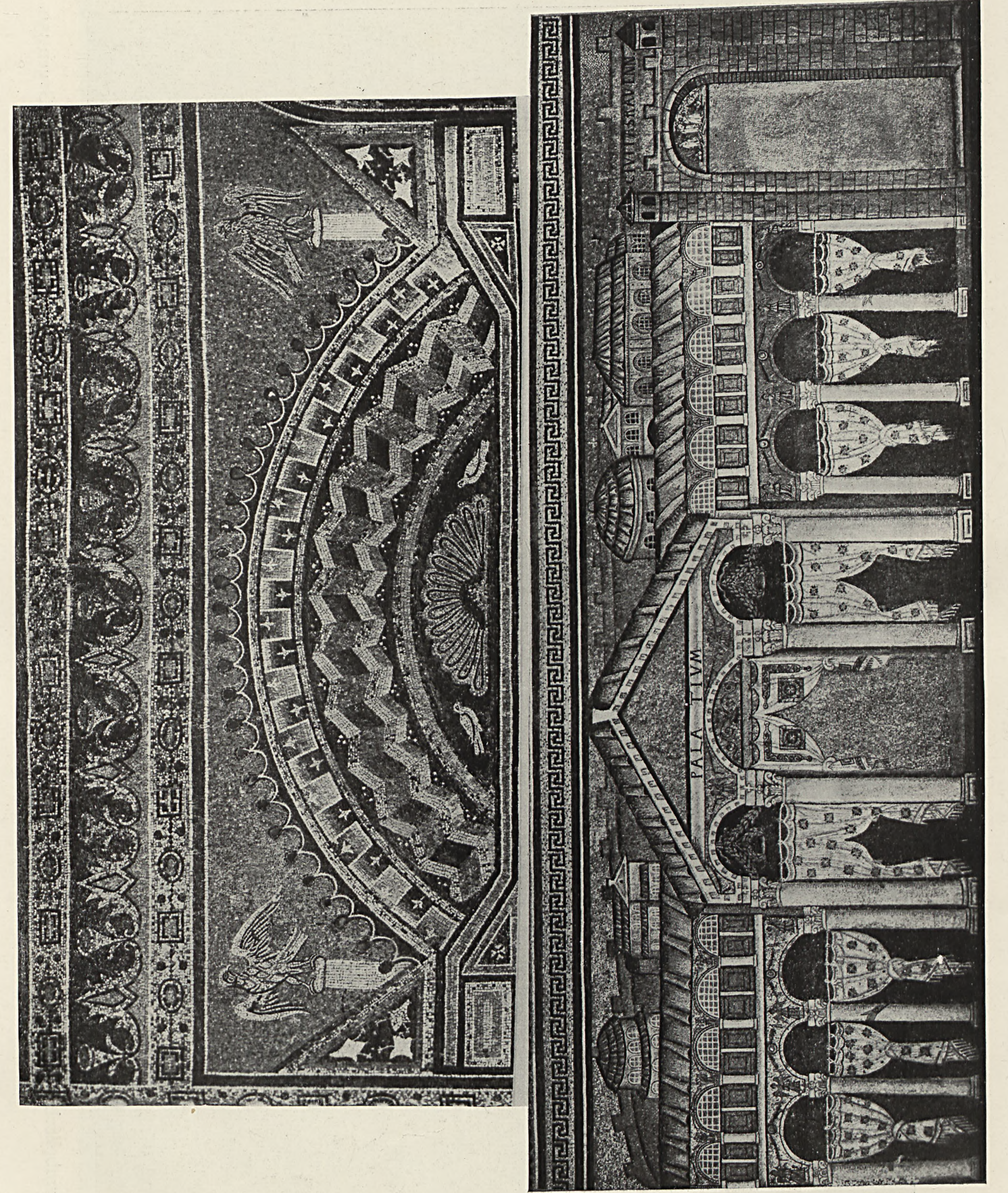
Christus sitzend zwischen Aposteln und heiligen Frauen. Dahinter Hallen, das Himmlische Jerusalem darstellend. In den Wolken Gemmenkreuz zwischen Evangelistensymbolen. Apsismosaik in der Kirche S. Pudenziana in Rom. 384—399.



Christus als guter Hirte. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna. Gegen 450.



Symbolische Persönlichkeit trägt heidnisches Schriftum zum Feuer. Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna. Gegen 450.



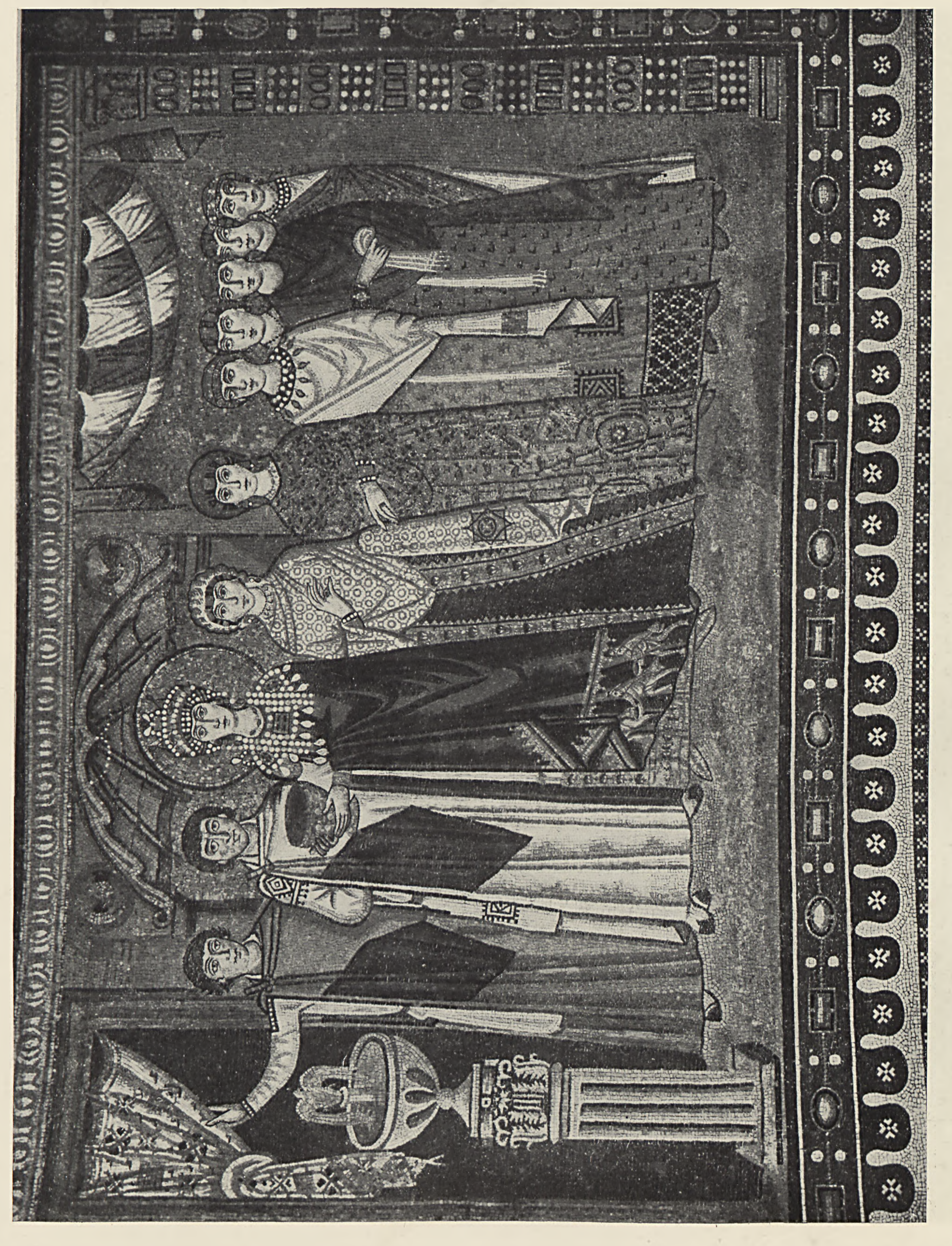
Palast Theoderichs des Großen. Mosaik in der Kirche S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Vor 526. Unten: Einzelstück eines Prachteingangs. Aus der gleichen Zeit.



Kaiser Justinian I. zwischen weltlichen und geistlichen Würdenträgern. Mosaik in der Kirche S. Vitale in Ravenna. 547.



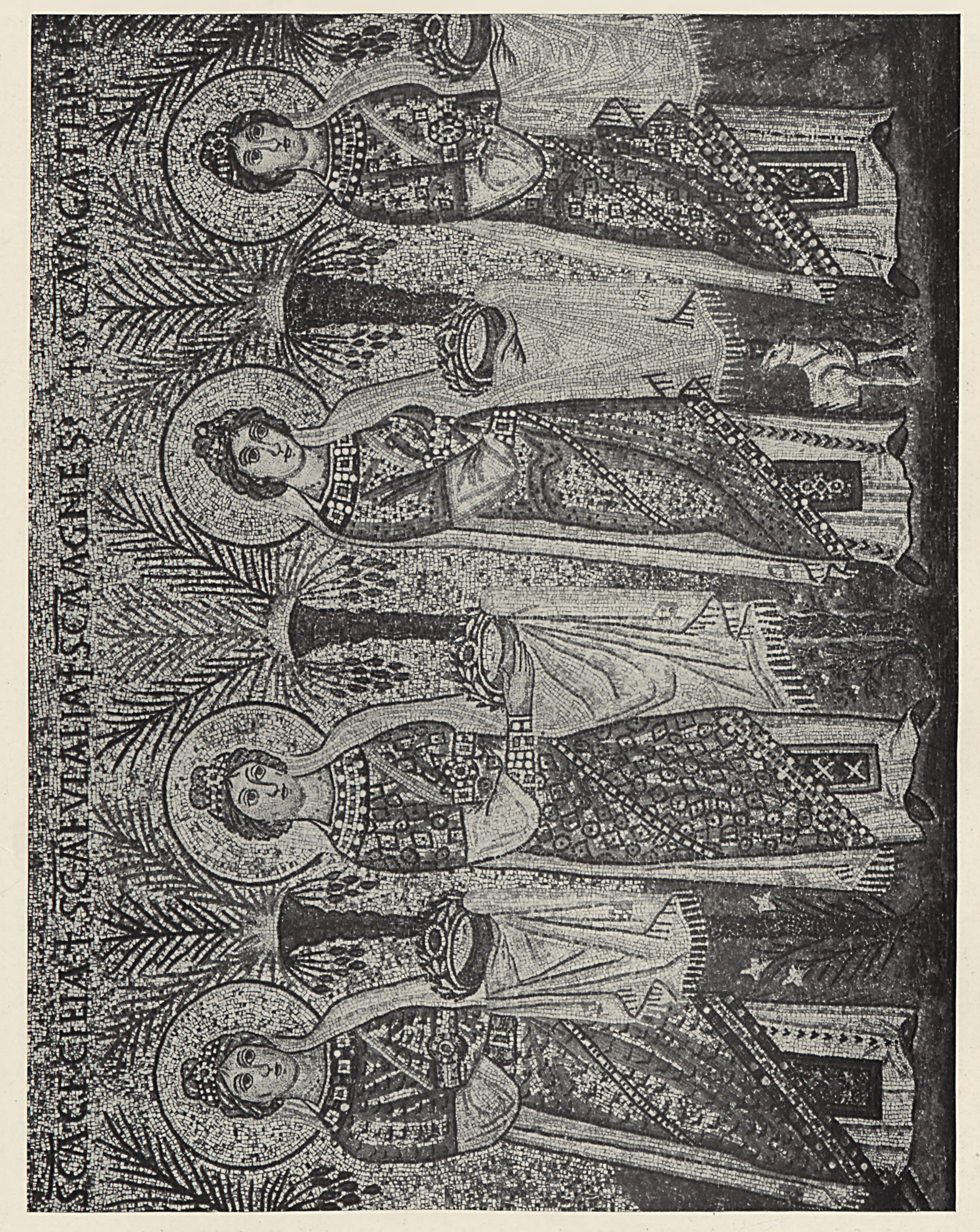
Mittelstück aus Tafel 17: Kaiser Justinian I. Mosaik aus der Kirche S. Vitale in Ravenna. 547.



Kaiserin Theodora, Gemahlin Justinians I., zwischen Würdenträgern und Hofdamen (Gegenstück zu Tafel 17). Mosaik aus der Kirche S. Vitale in Ravenna. 547.



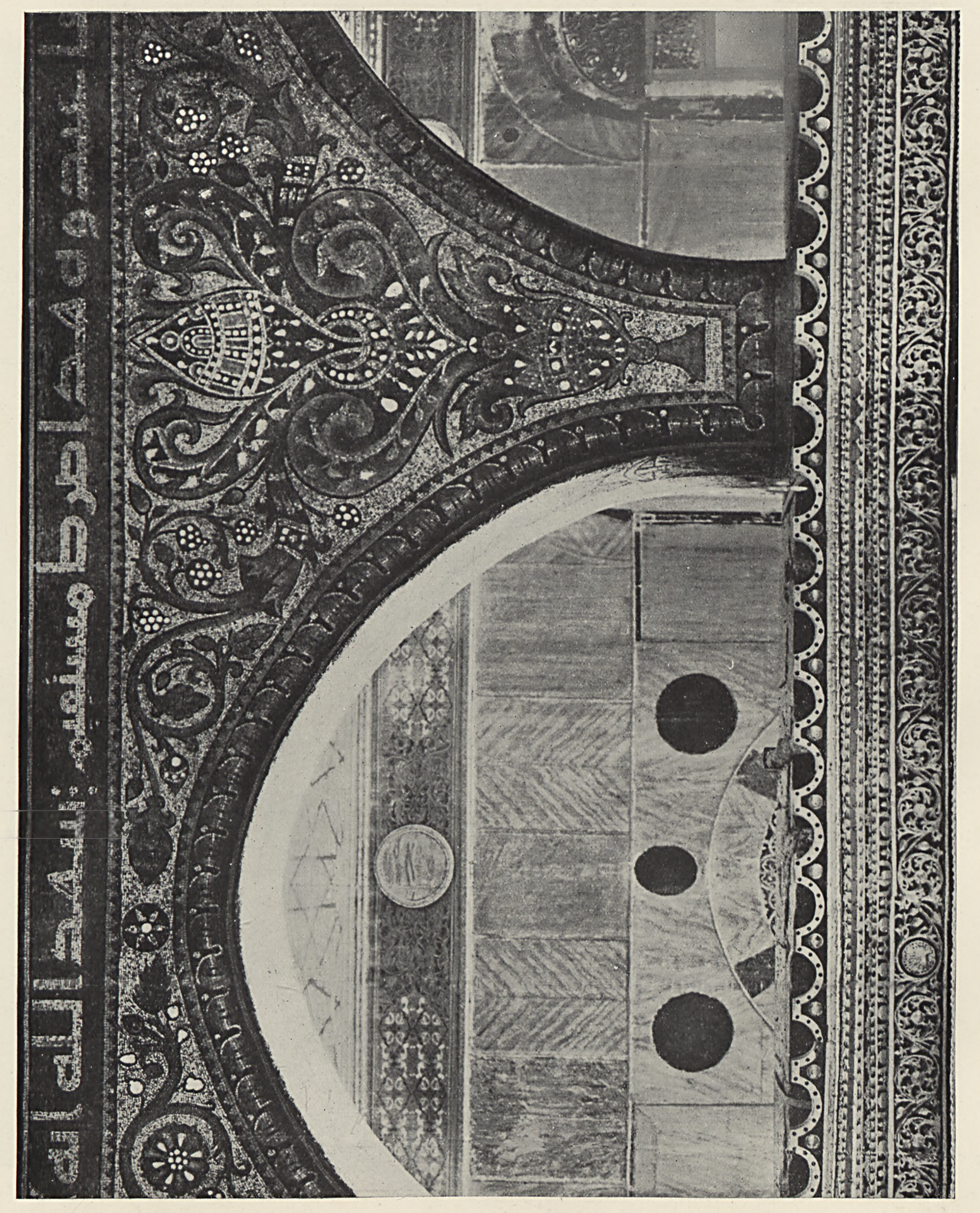
Mittelstück aus Tafel 19: Kaiserin Theodora. Mosaik aus der Kirche S. Vitale in Ravenna. 547.



Teil einer Prozession weiblicher Heiligen. Mosaiken in der Kirche S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Zwischen 553 und 566.



Kopf einer symbolischen Figur. Mosaik aus der Kirche in Nikaea (Isnik). 6. Jahrhundert.



Ornamentale Mosaik aus der Moschee Kûbbat as-Sachra. Auf Veranlassung des Erbauers, des Kalifen Abd-al-Malik. 685-705.



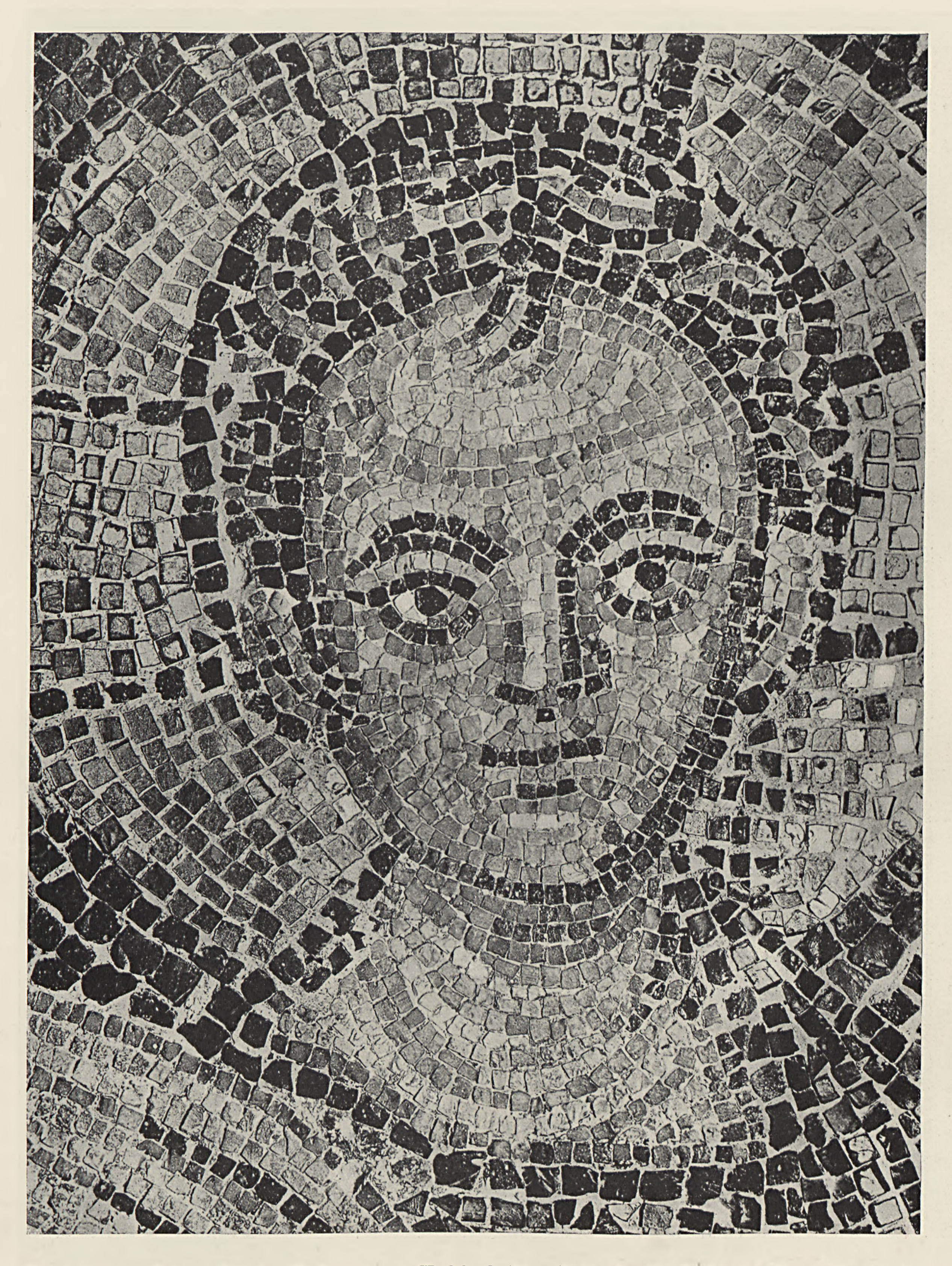
Landschaftsmosaik in der „Großen Moschee“ in Damaskus. Anfang des 8. Jahrhunderts.
Arbeit im syrischen Mosaikstil.



Teile aus dem Bodenmosaik im Dom von S. Marco in Venedig. Antikisierend syrischer Mosaikstil. 12. Jahrhundert.



Die Kaiser Konstantin d. Gr. und Justinian d. Gr. übergeben Maria das Modell der Hagia Sophia in Konstantinopel. Neuaufgefundenes Mosaik in der Vorhalle der Hagia Sophia. Um 990. Mittelbyzantinischer Prachtstil.



Kopf des göttlichen Kindes, Teilstück aus Tafel 26. Mosaik in der Vorhalle der Hagia Sophia in Konstantinopel. Um 990.



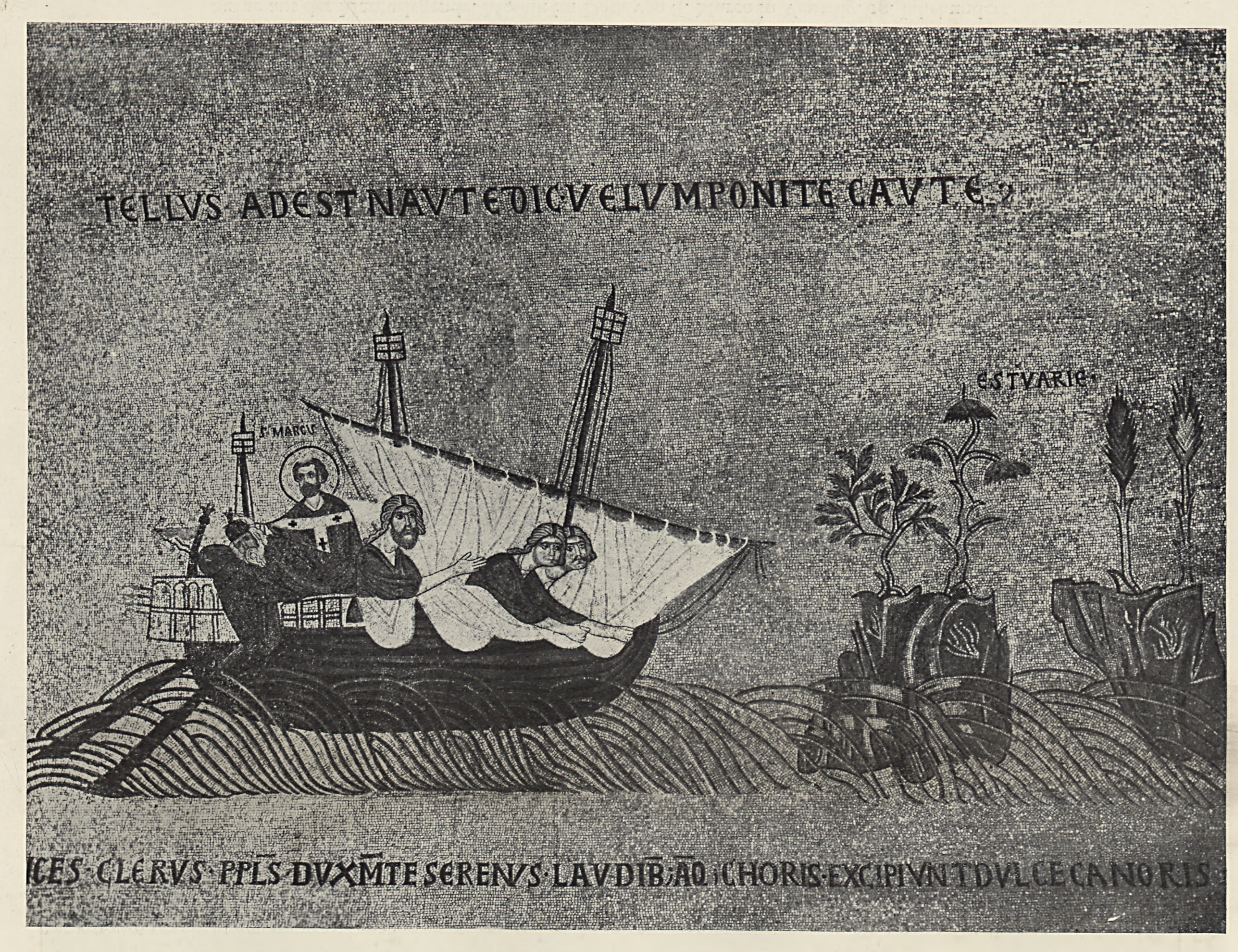
Symbolische Mosaiken in der Camera di Ruggero im Palazzo Reale in Palermo. Von Syrien ausgehender Stil in den Bauten Rogers.



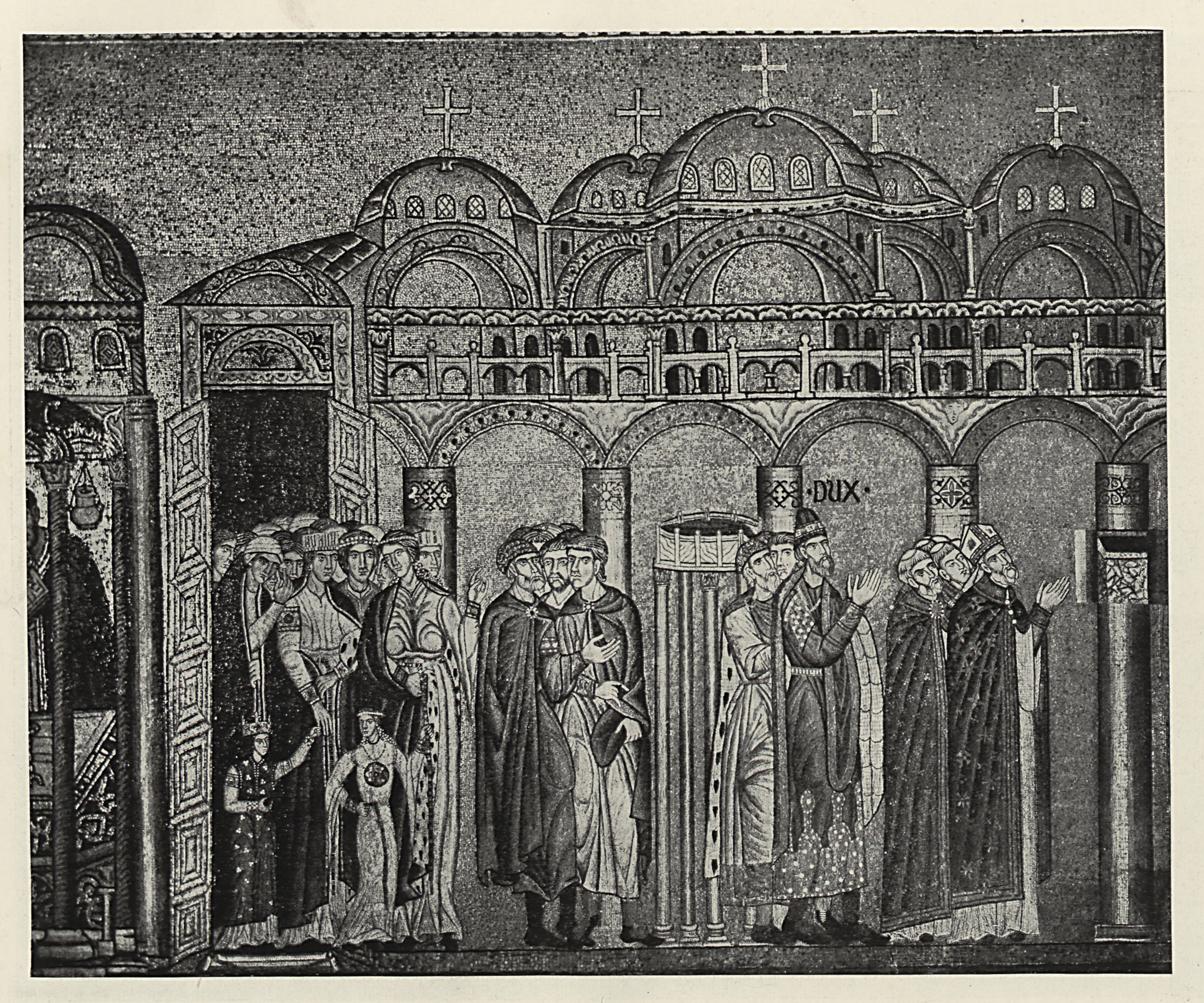
Krönung König Rogers von Sizilien (1130). Mosaik in der Kirche La Martorana in Palermo.
Bester mittelbyzantinischer Mosaikstil.



Zwei Szenen aus der Schöpfung. Mosaik im Dom zu Monreale. 1166—1189.



Landung des Schiffes in Estuario mit den Gebeinen des heiligen Marcus. Mosaik im Dom von S. Marco in Venedig. 13. Jahrhundert.



Szene aus der Marcuslegende. Mosaik im Dom von S. Marco in Venedig. 13. Jahrhundert.



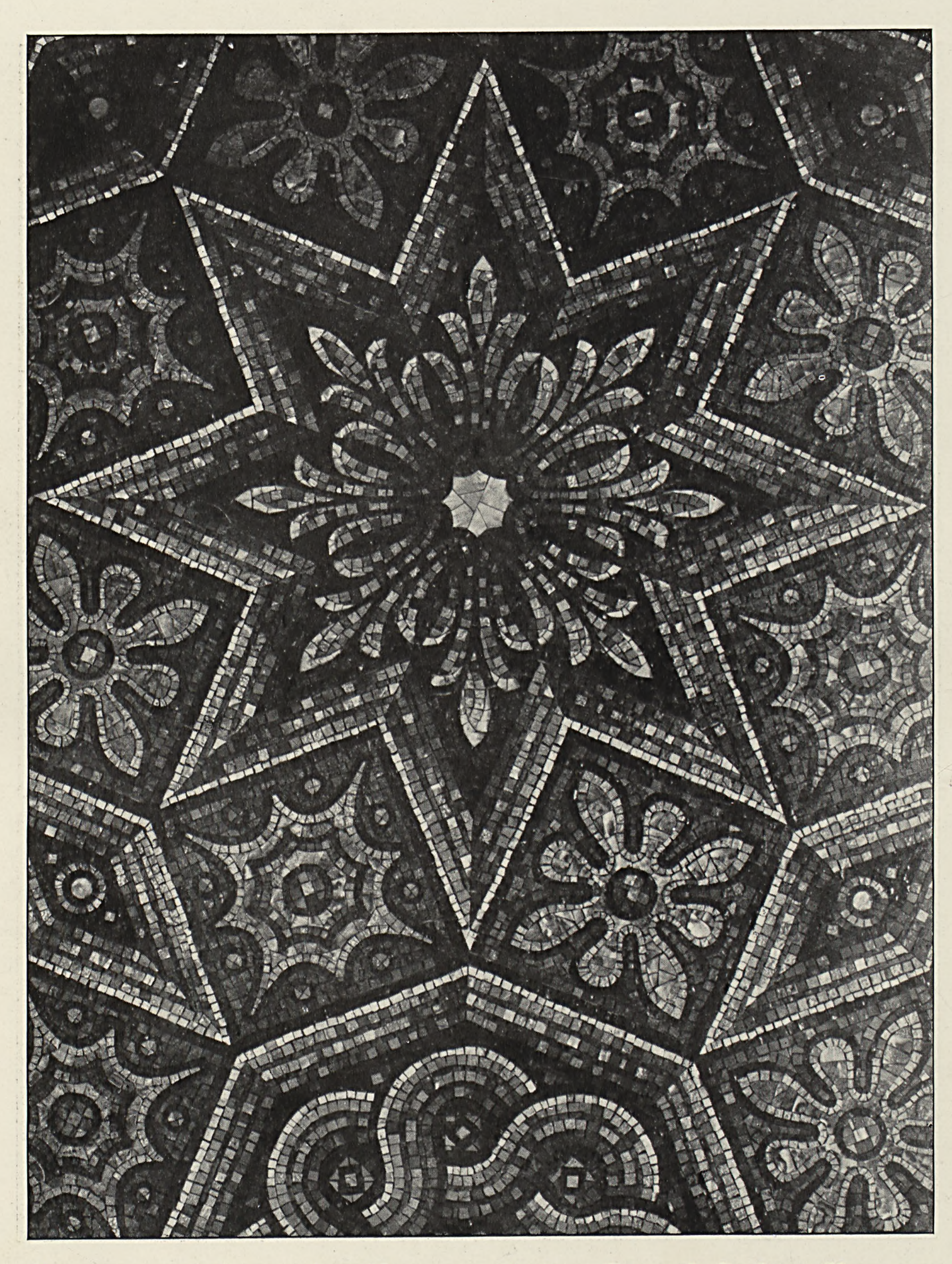
Tanzende Salome. Einzelstück aus dem Baptisterium im Dom von S. Marco in Venedig. 14. Jahrhundert



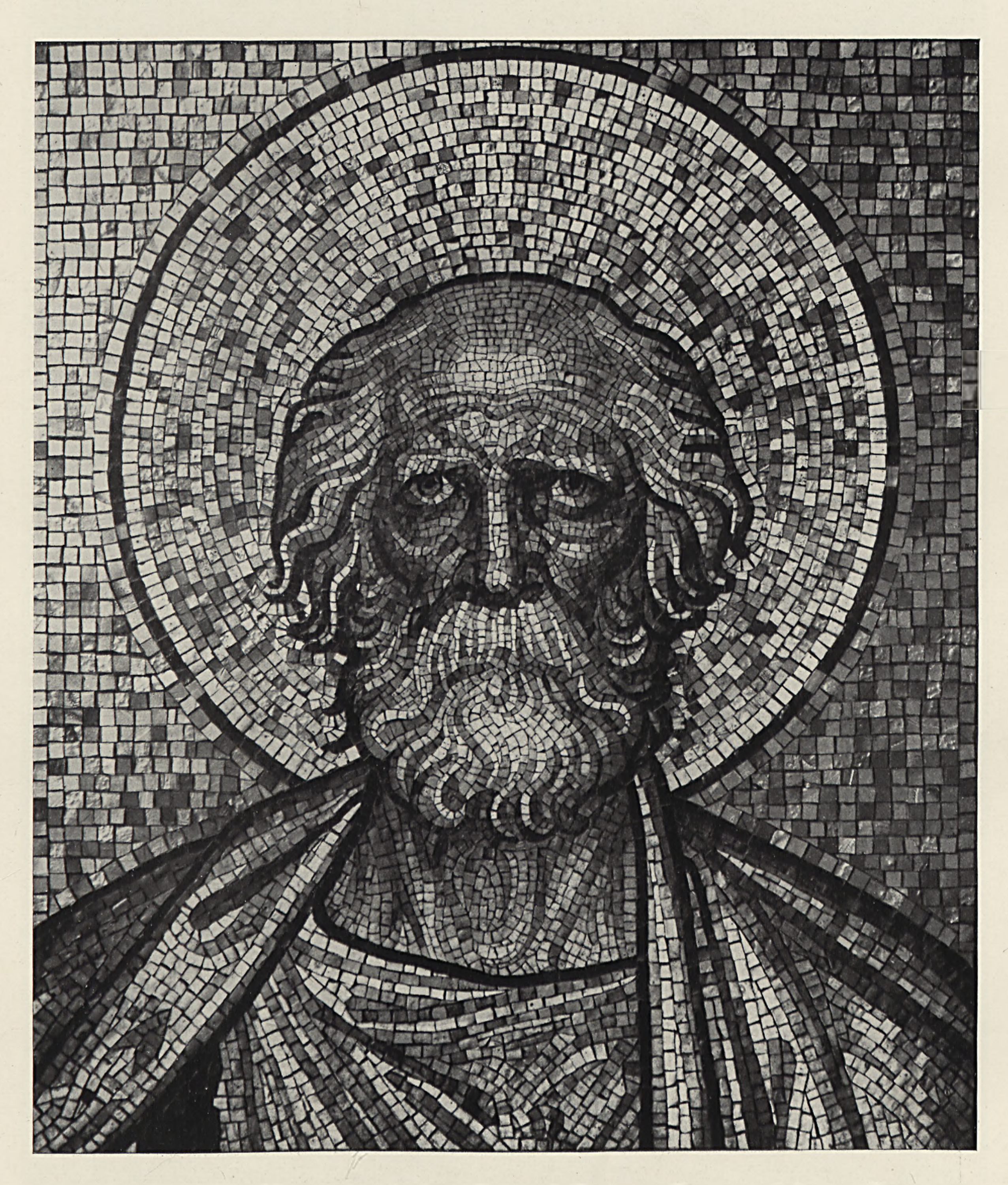
Werkausschnitt aus dem Mosaikfries der Siegessäule zu Berlin. Entwurf: Professor Anton von Werner, Berlin. Ausführung: Dr. A. Salviati, Venedig 1872–1873. Wiederherstellung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1939.



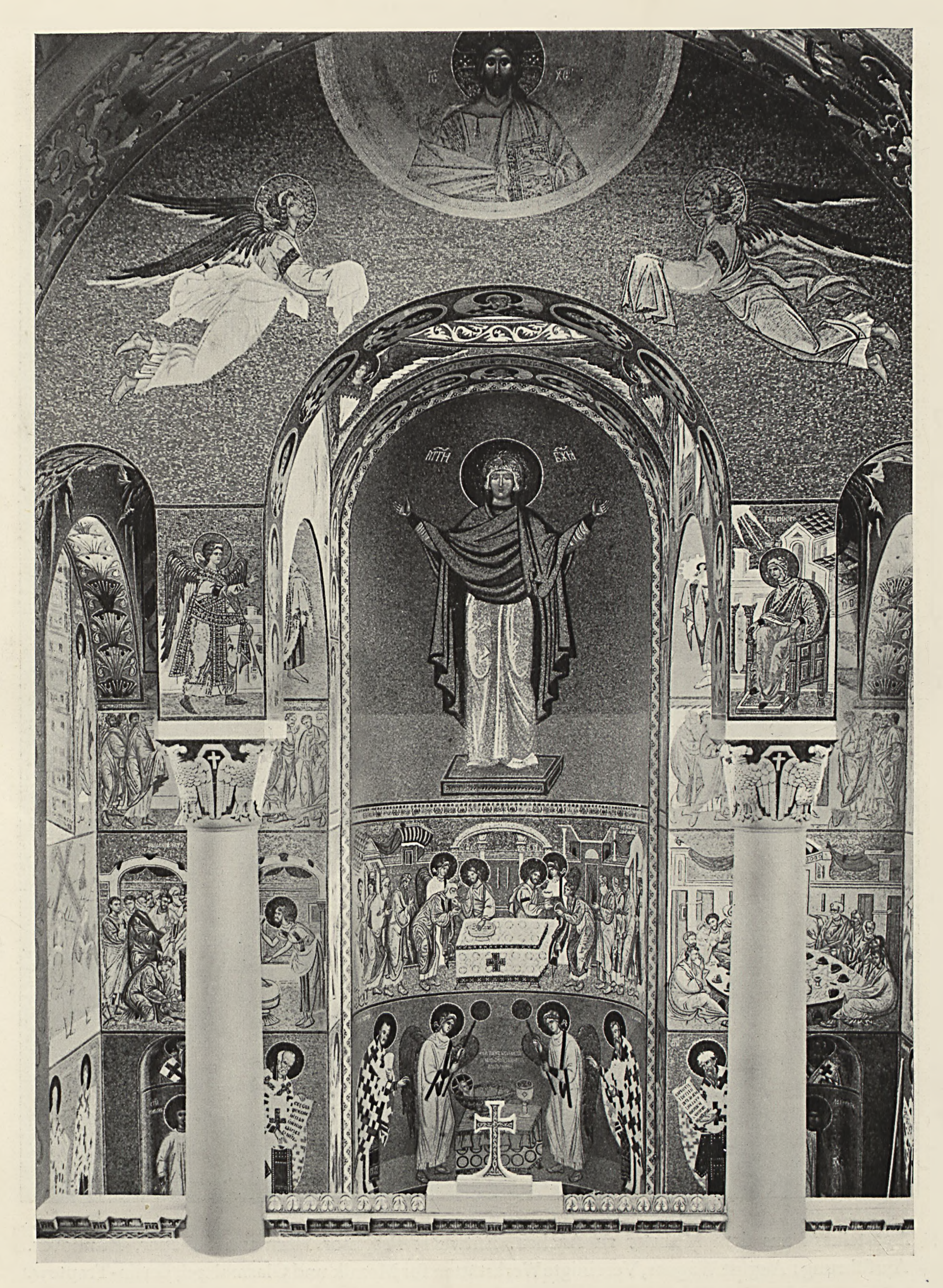
Mosaiken im unteren Umgang des Münsters zu Aachen. Entwurf: Professor Hermann Schaper, Hannover. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Um 1900.



Ornamentausschnitt aus dem Münster zu Aachen. Entwurf: Professor Hermann Schaper, Hannover. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Um 1900.



Apostelkopf aus dem Münster zu Aachen. Entwurf: Professor Hermann Schaper, Hannover. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Um 1900.



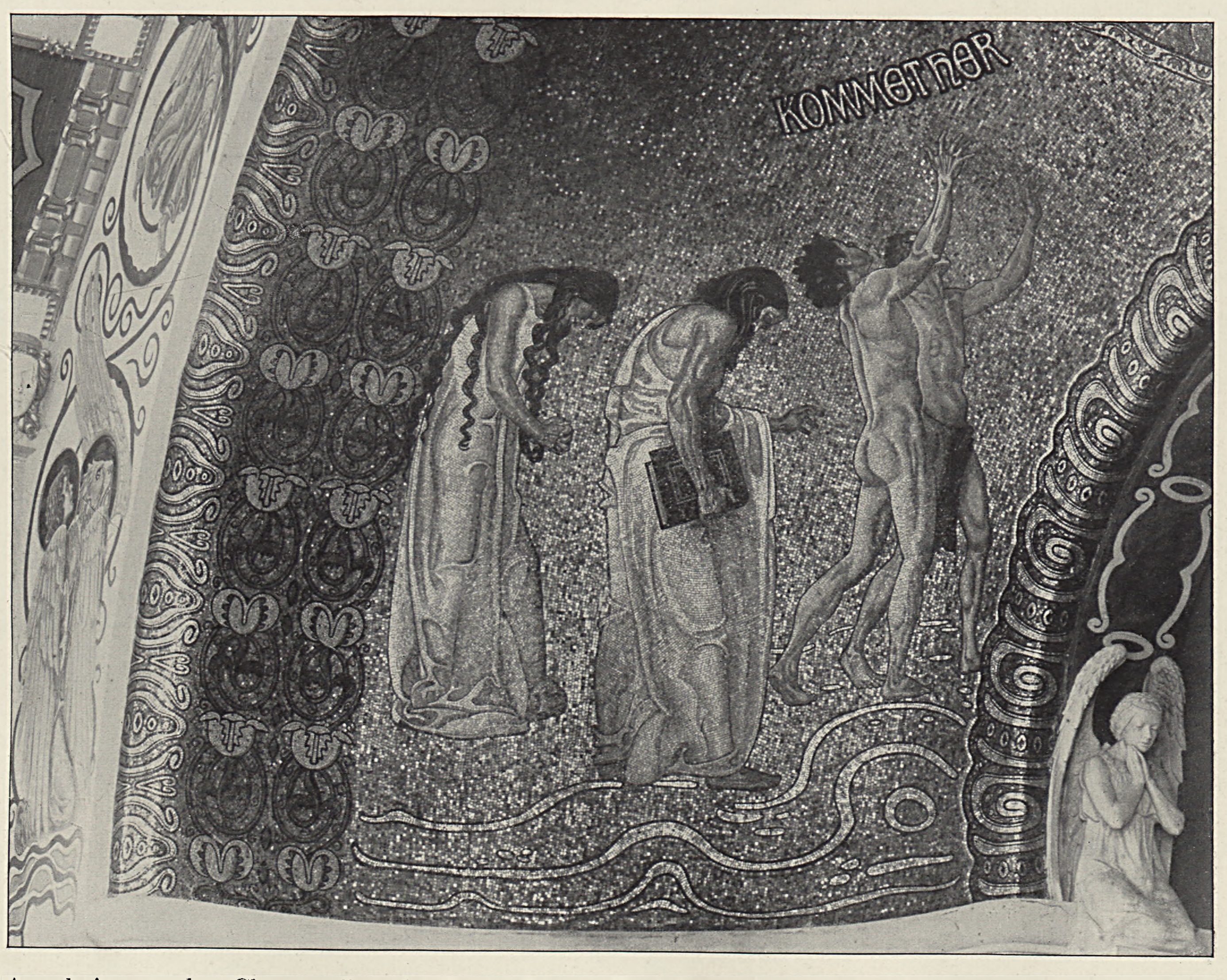
Mosaiken nach alten Fresken in der Dynastiekirche der Karageorgewitsch (Grabkirche König Alexanders) auf dem Oplenac bei Topola, Jugoslawien. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1924–31. (Rechte untere Figur neben der linken Säule siehe Farbtafel VI.)



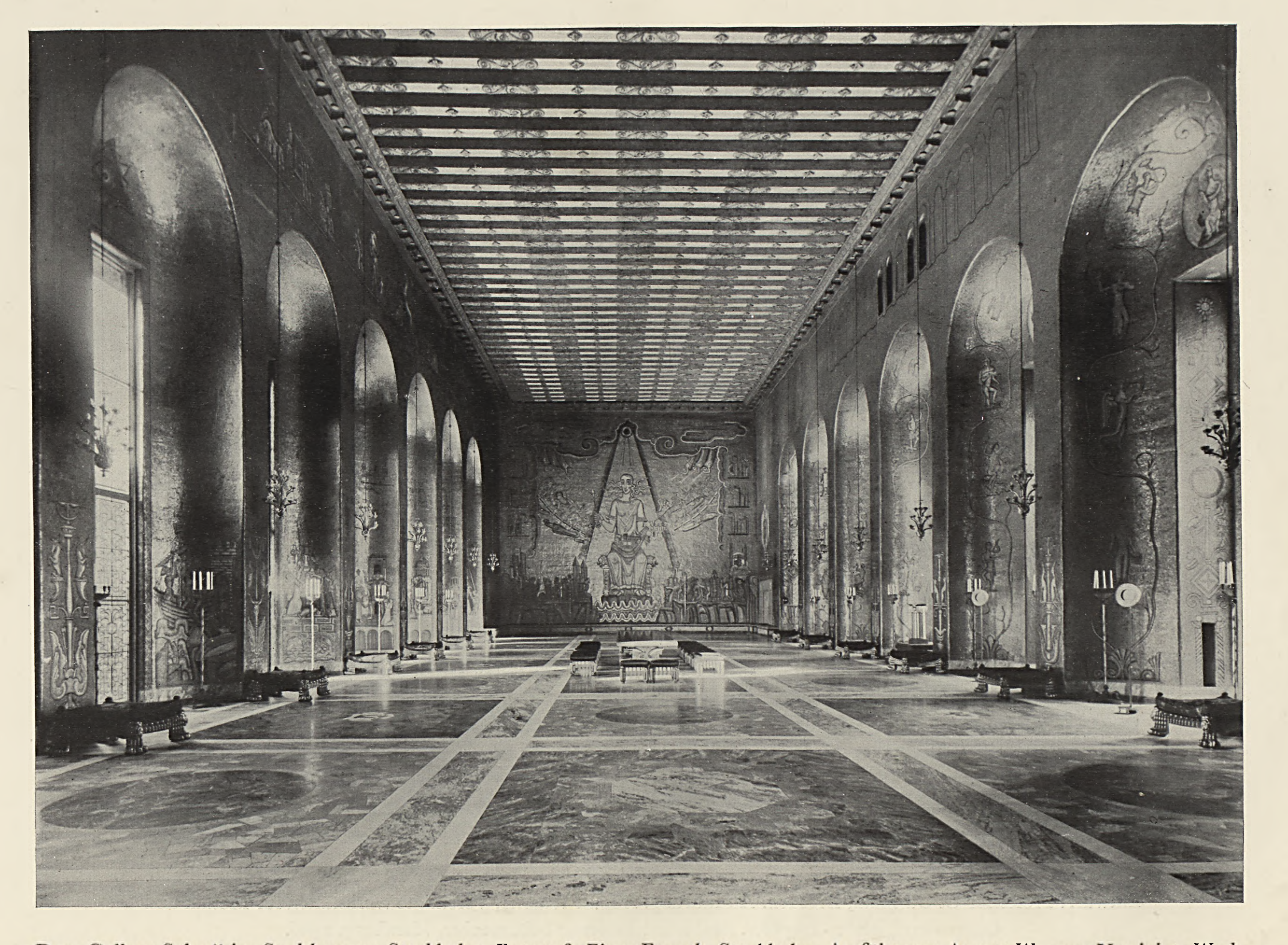
Mosaiken nach alten Fresken in der Dynastiekirche der Karageorgewitsch (Grabkirche König Alexanders) auf dem Oplenac bei Topola. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1924–31.



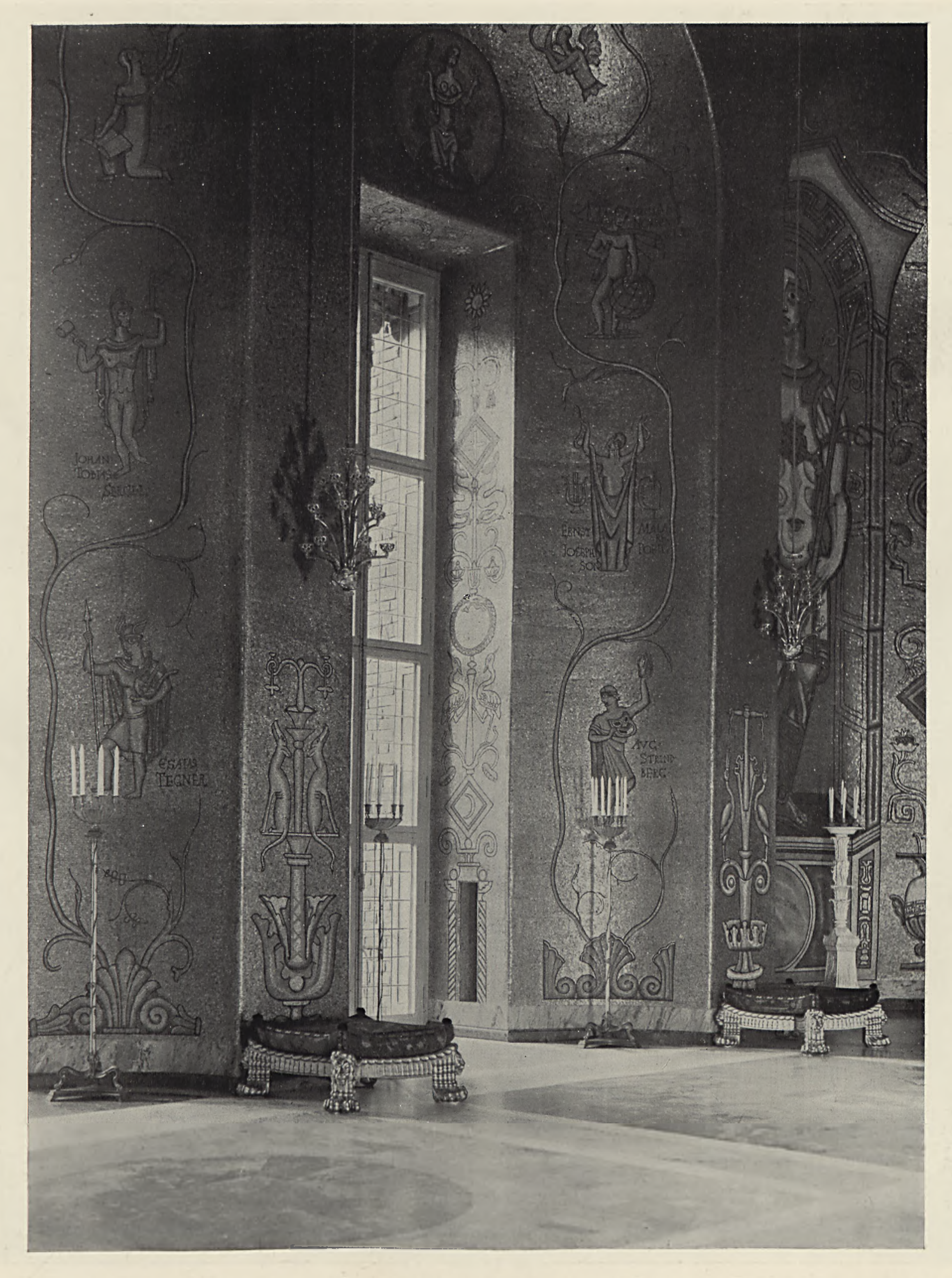
Ausschnitt aus dem Fürstenfries in der Vorhalle der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Schaper, Hannover. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Schwechten, Berlin. 1906–08.



Ausschnitt aus den Chormosaiken des Evangelischen Kirchlichen Raumes der Dresdener Ausstellung 1906. Entwurf: Professsor O. Gussman, Dresden. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Schumacher, Hamburg. 1906.



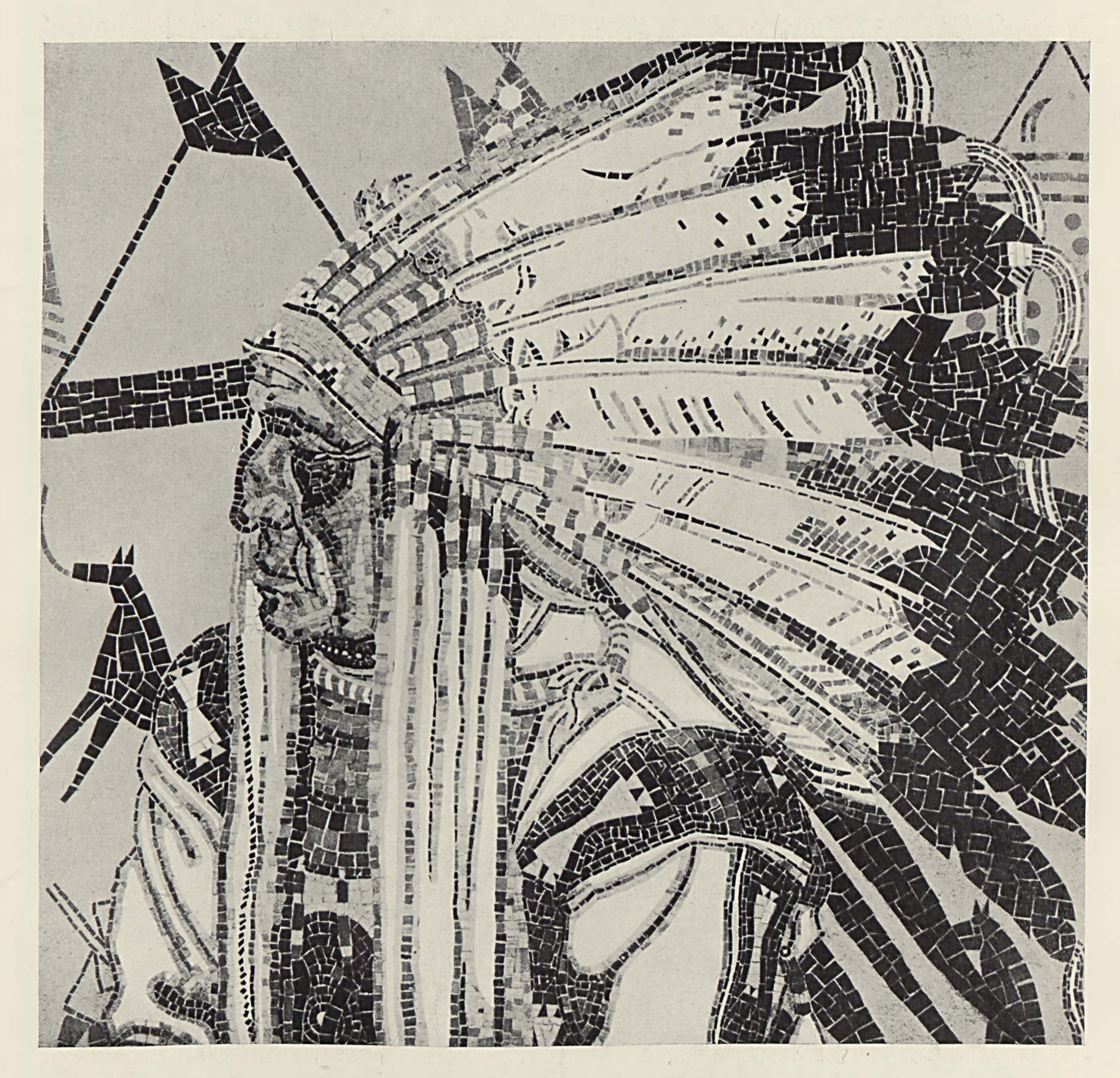
Der „Gyllene Salen“ im Stadthaus zu Stockholm. Entwurf: Einar Forseth, Stockholm. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Ragnar Oestberg, Stockholm. 1921–23. (Siehe auch Farbtafel V.)



Teilansicht des „Gyllene Salen“ im Stadthaus zu Stockholm. Entwurf: Einar Forseth, Stockholm. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Ragnar Oestberg, Stockholm. 1921–23. (Siehe auch Farbtafel V.)



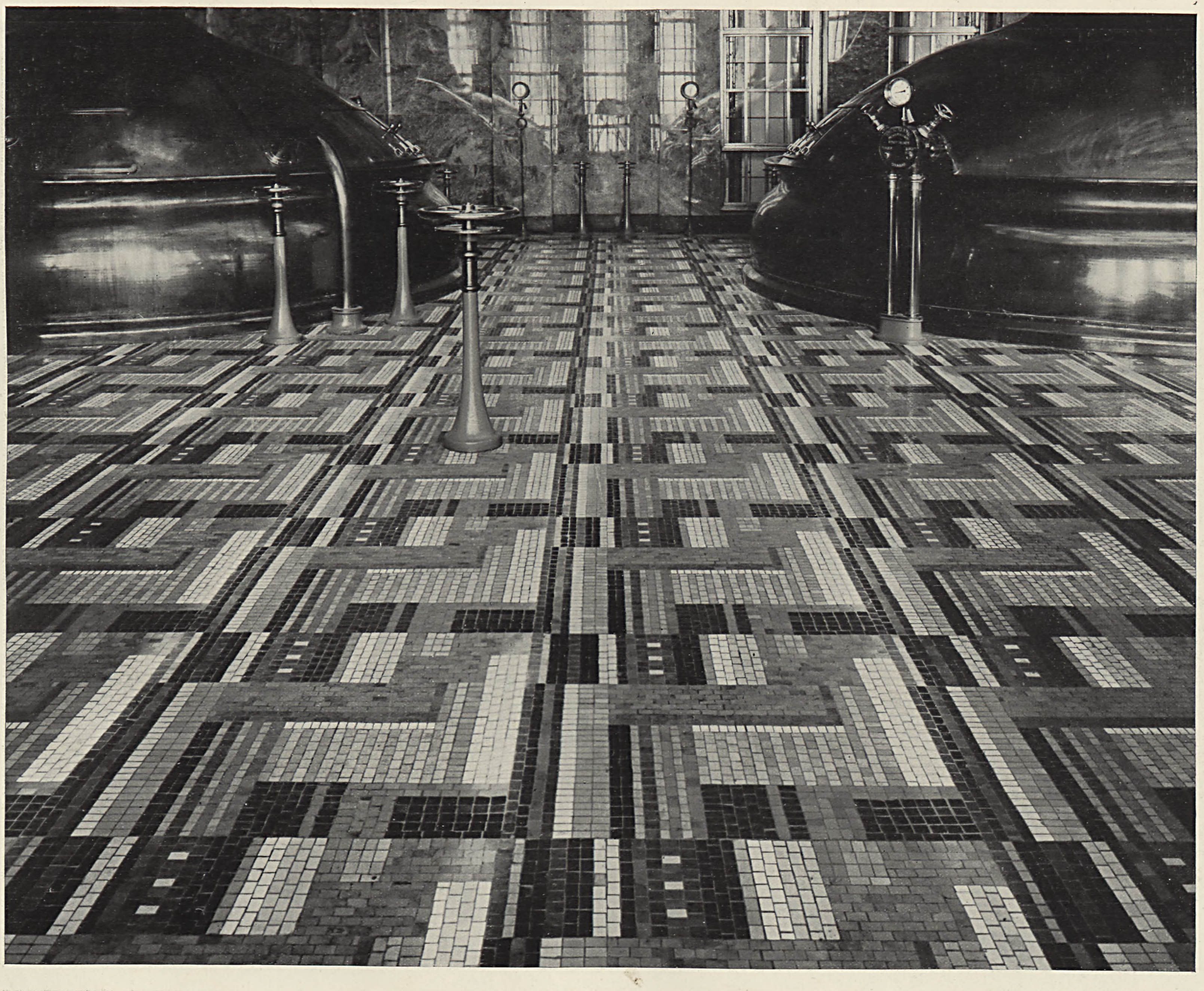
Teilansicht der Putzmosaiken in der Schalterhalle des neuen Union-Bahnhofs in Cincinnati, USA. Entwurf: Winold Reiss, New York. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Fellheimer & Wagner, New York. 1932.



Ausschnitt aus den Putzmosaiken in der Schalterhalle des neuen Union-Bahnhofs in Cincinnati, Ohio, USA. Entwurf: Winold Reiss, New York. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Fellheimer & Wagner, New York. 1932.



Ausschnitt aus den Kuppelmosaiken des Museums zu Wiesbaden. Entwurf: Professor Max Unold, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Dr. Theodor Fischer, München. 1915.



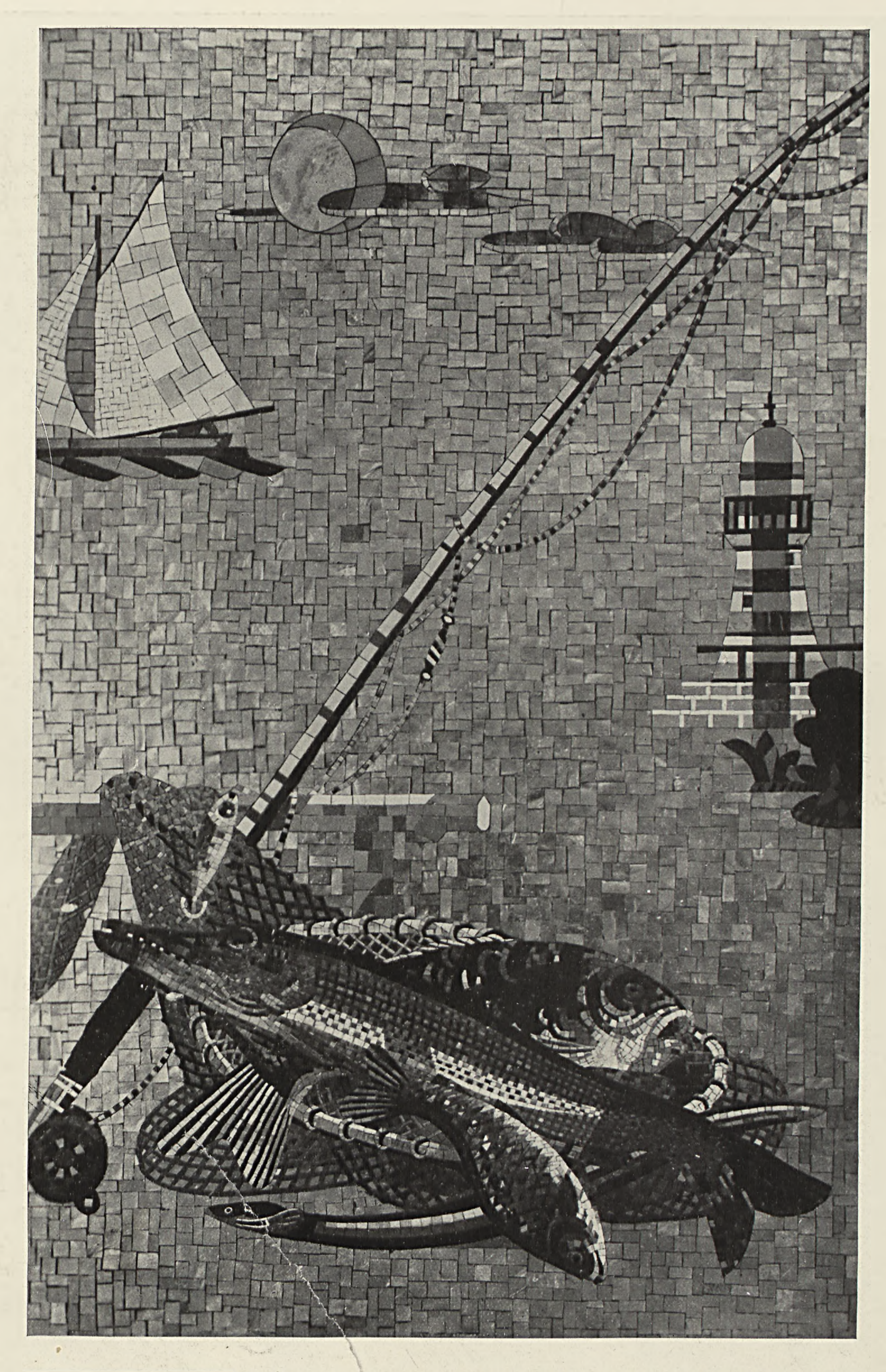
Mosaikfußboden im Sudhaus der Berliner Kindl-Brauerei. Entwurf und Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Claus & Schepke, Berlin. 1929.



Mosaikfußboden im Runden Saal der Neuen Reichskanzlei zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1939.



Mosaikfußboden nach einem alten Vorbild in Carinhall. Wiederherstellung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Oberbauräte Hetzelt und Tuch, Berlin. 1937.



Mosaikstilleben im kleinen Speisesaal 1. Kl. der „Europa“ des Norddeutschen Lloyd. Entwurf: Max Schwarzer, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1929.



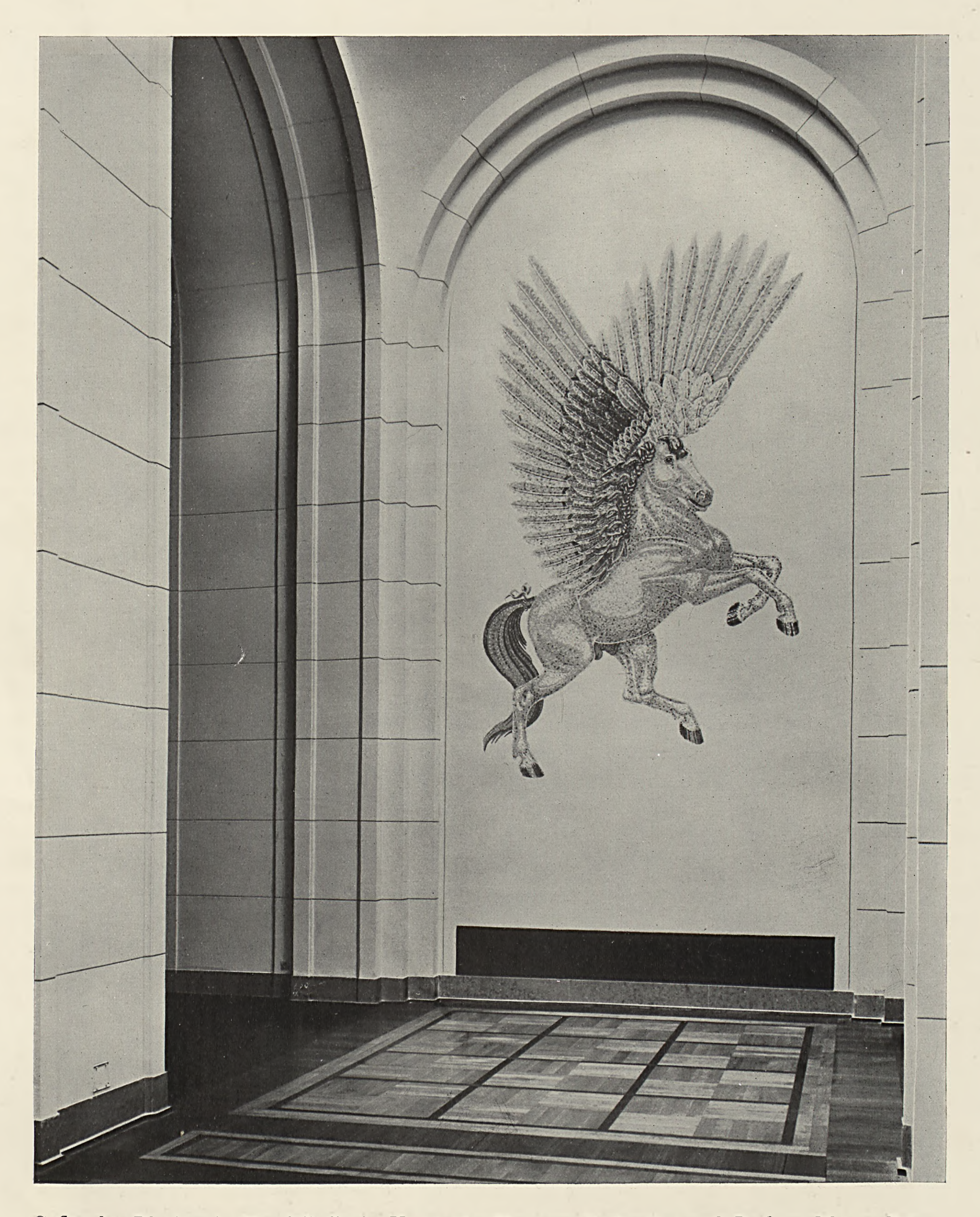
Wandmosaik „Abend“ in der großen Halle 1. Kl. der „Europa“ des Norddeutschen Lloyd. Entwurf: Professor Max Unold, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1929.



Mosaik im Schwimmbad der „Europa" des Norddeutschen Lloyd. Entwurf: Hans Gött, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1929.



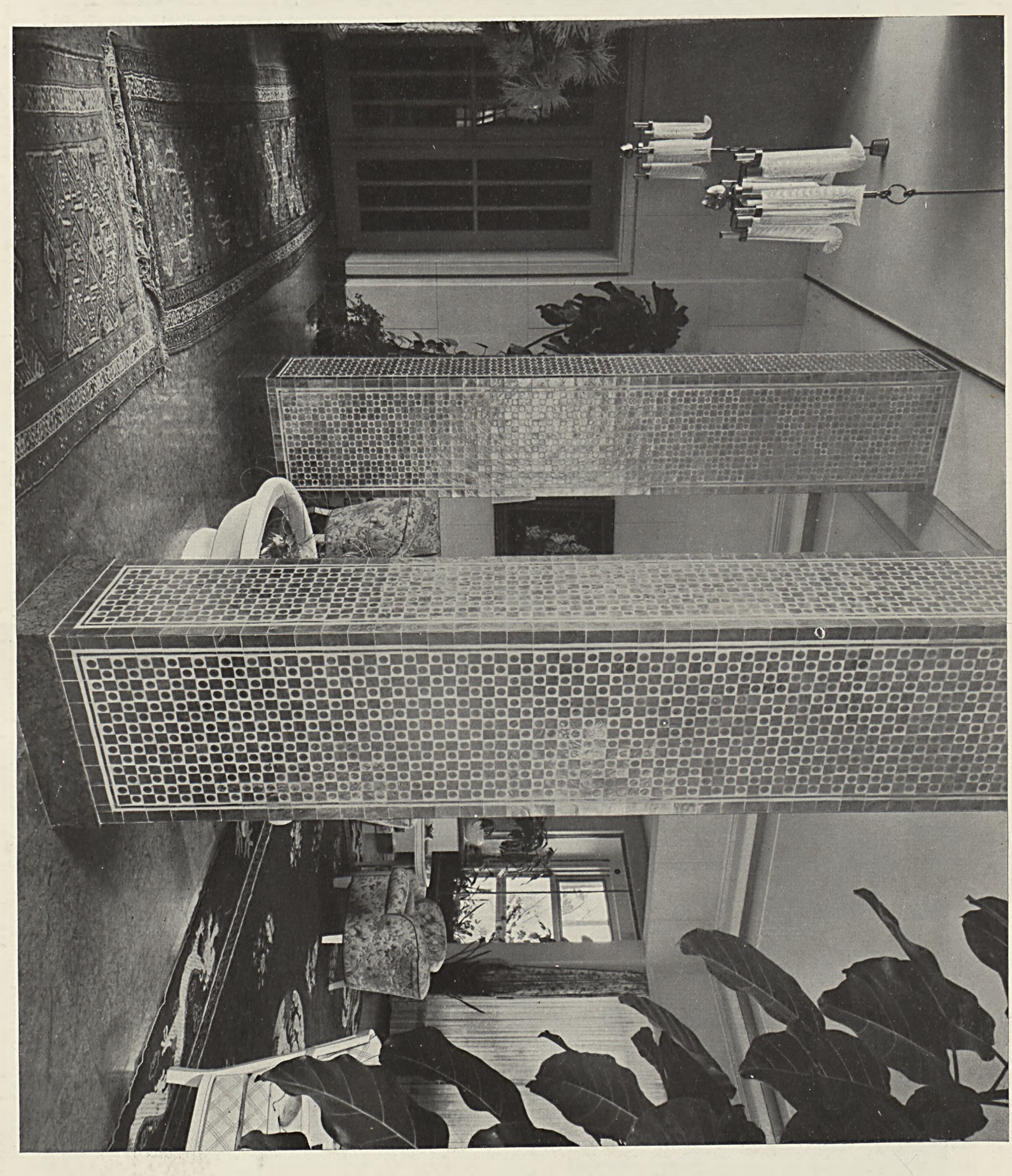
Werkausschnitt aus dem Mosaik im Schwimmbad des KdF.-Schiffes „Wilhelm Gustloff". Entwurf: Max Schwarzer, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Woldemar Brinkmann, München. 1938.



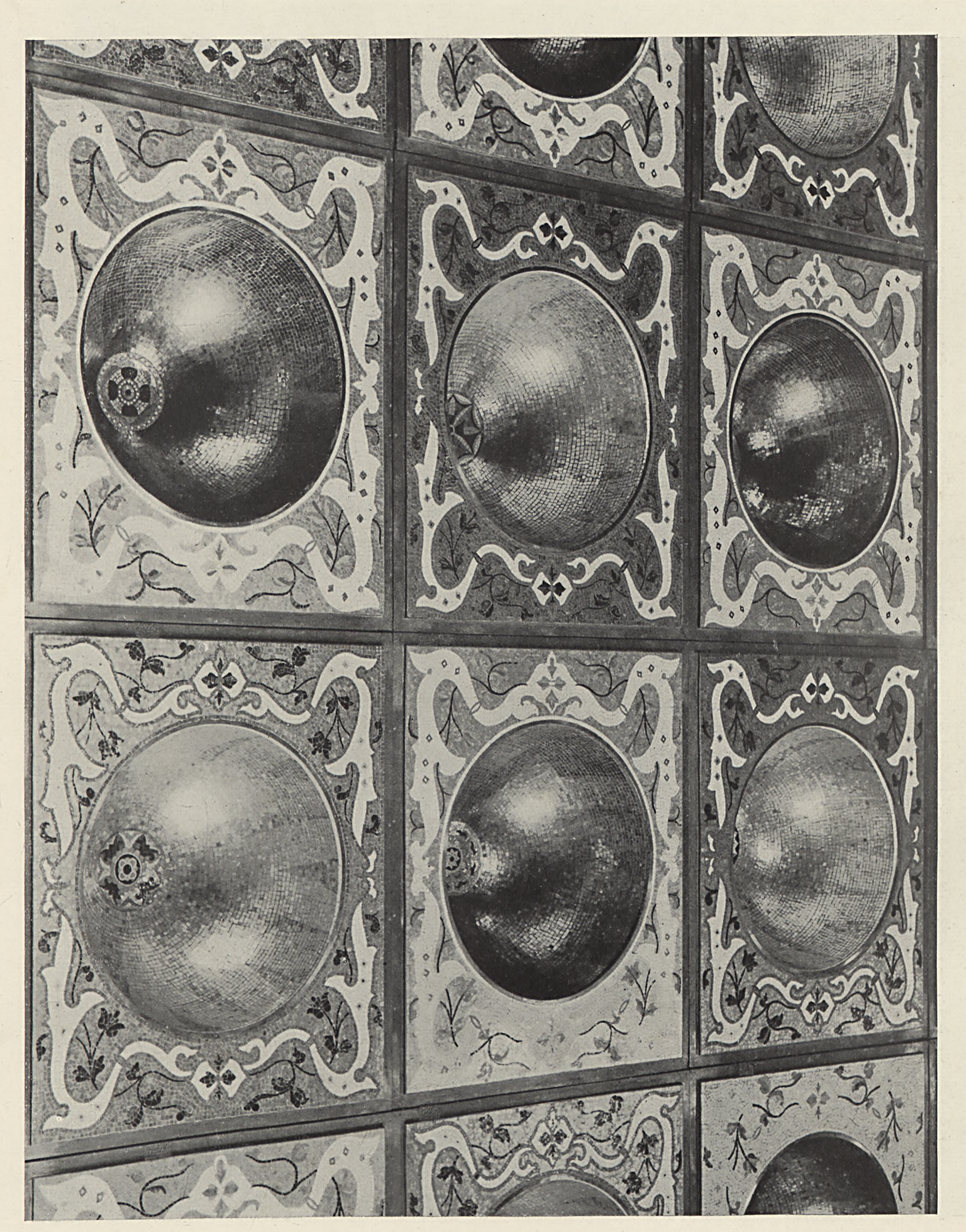
Geflügeltes Pferd in der Wandelhalle des Hauses der Flieger zu Berlin. Entwurf: Professor Werner Peiner, Kronenburg (Eifel). Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Innenarchitekt: Professor Dr. Ernst Sagebiel, Berlin. 1938.



Geschliffenes Mosaikstilleben „Tauben mit Maske". Entwurf: G. Severini, Paris. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Im Besitz des Boymans Museum in Rotterdam. 1931.



Goldplattenmosaiksäulen in Carinhall. Entwurf und Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Oberbauräte Hetzelt und Tuch, Berlin. 1937.



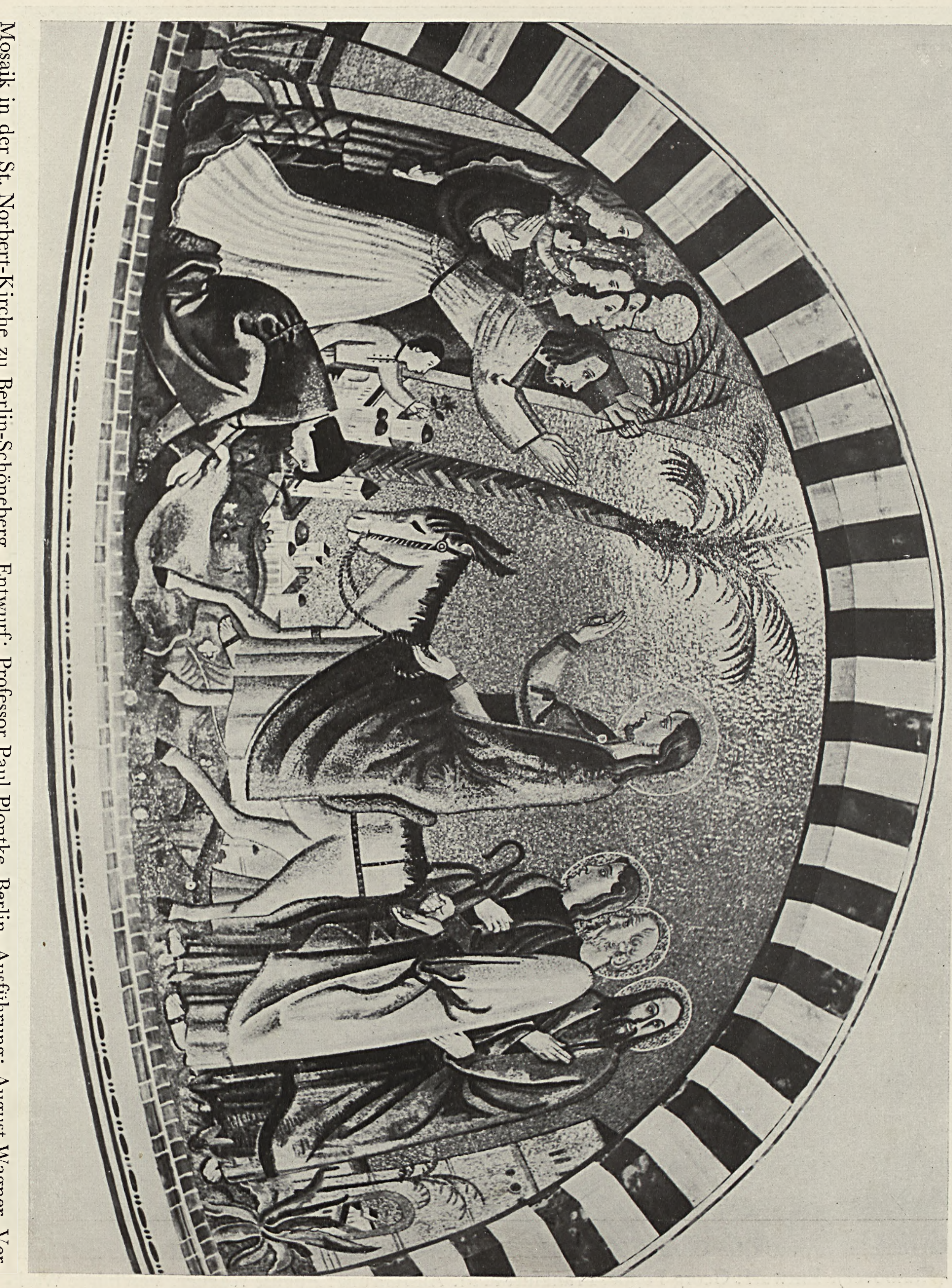
Werkausschnitt aus einer Mosaikdecke für den Sommerpalast S. H. des Maharadjas von Mysore, Britisch Indien. Entwurf: Professor César Klein, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Bruno Paul, Berlin. 1932.



Apsismosaiken der St. Gabriel-Kirche zu München. Entwurf: Professor Josef Eberz, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekt: Otto Kurz, München. 1931.



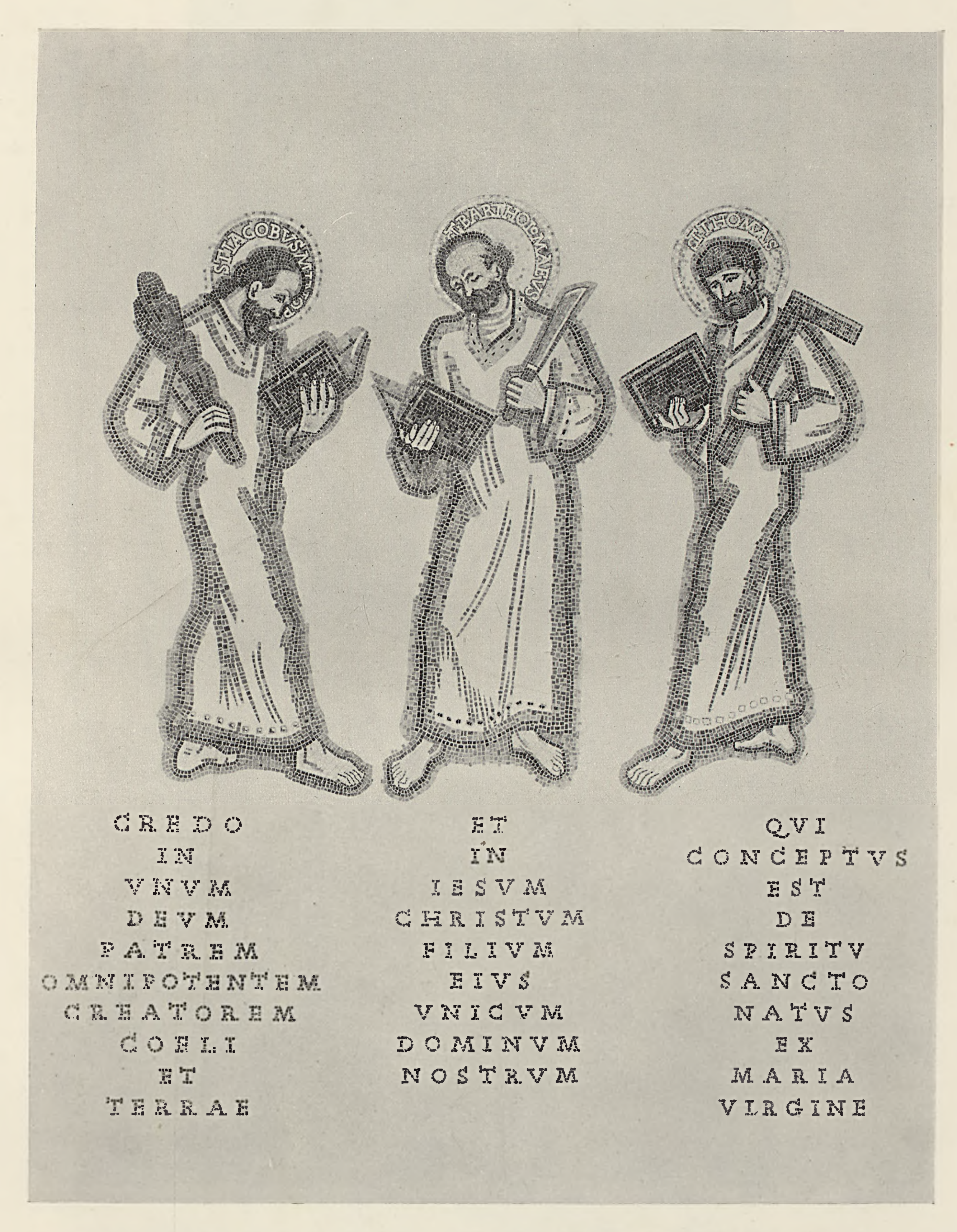
Werkausschnitt aus dem Christus-König-Mosaik in der Kirche des Franziskaner-Klosters zu Thuine (Hannover). Entwurf: Georg Poppe, Frankfurt a. M. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Hans und Chr. Rummel, Frankfurt a. M. 1929.



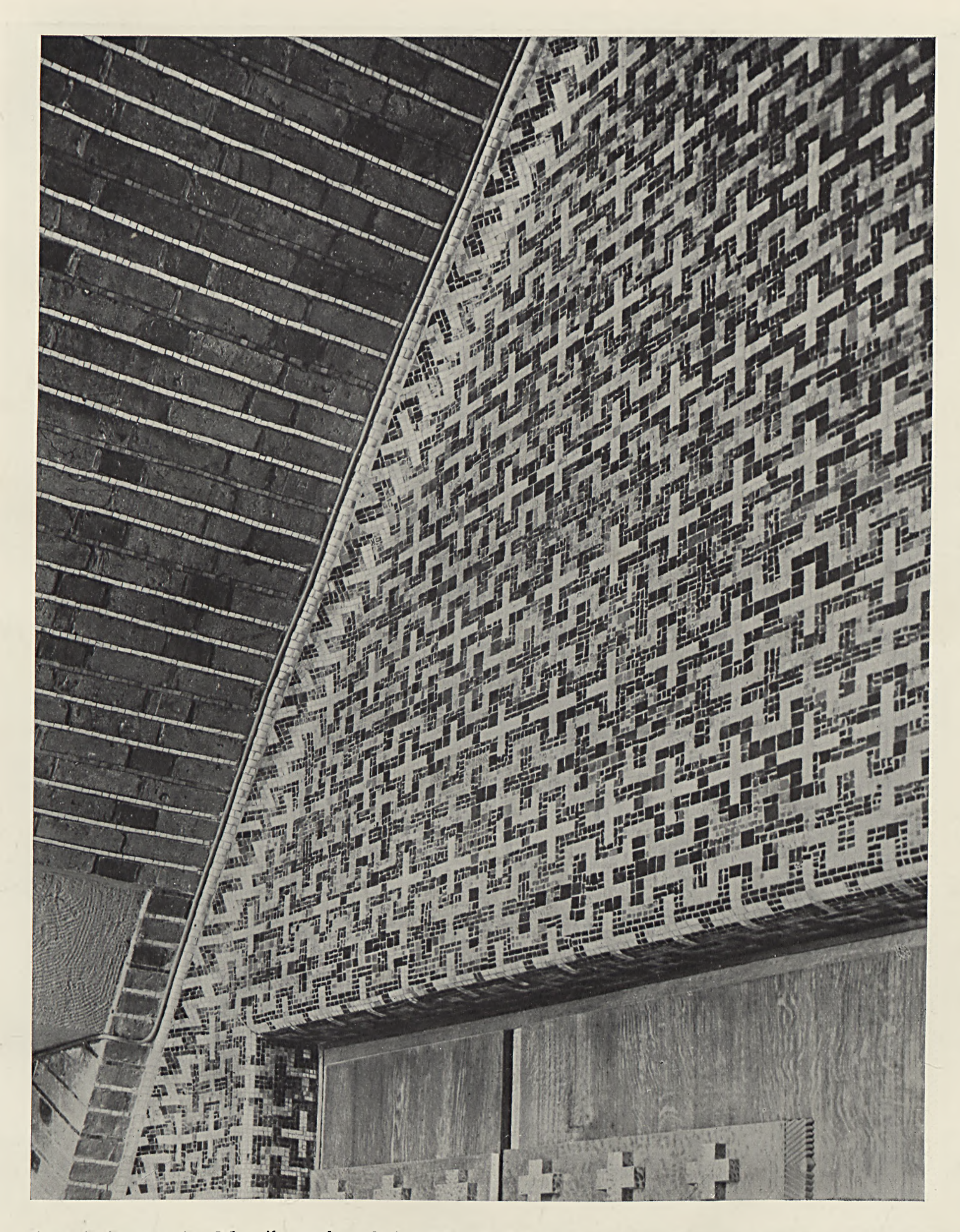
Mosaik in der St. Norbert-Kirche zu Berlin-Schöneberg. Entwurf: Professor Paul Plontke, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin–Treptow. 1931.



Ausschnitt aus dem Mosaik im Altarraum der Christuskirche zu Rheinfelden. Entwurf: Rudolf Yelin jr., Stuttgart. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Wilhelm Preschany, Efringen-Kirchen. 1937.



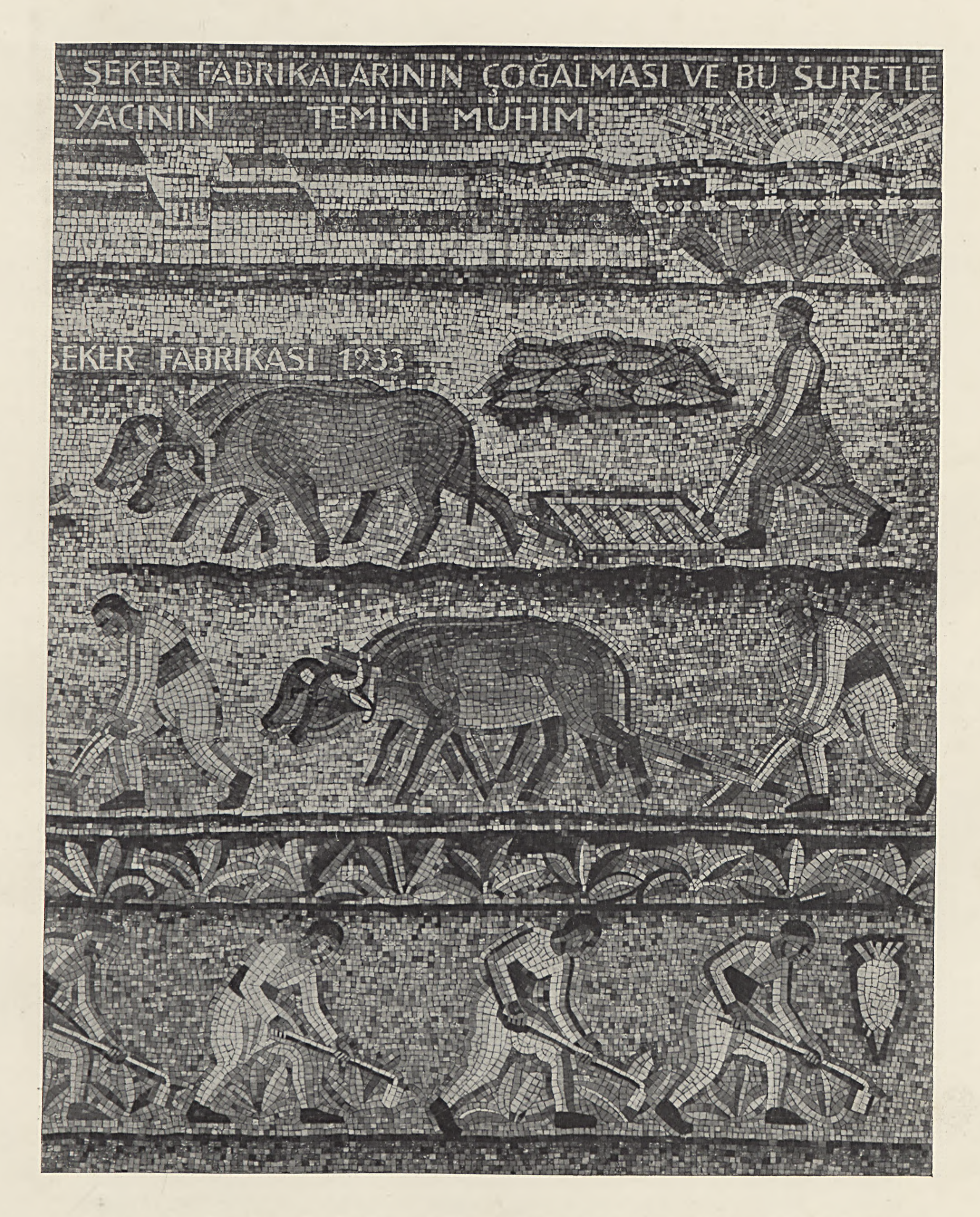
Ausschnitt aus den Putzmosaikfiguren im Chor der Herz-Jesu-Kirche zu Berlin-Charlottenburg. Entwurf: Dr. Egbert Lammers, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Innenarchitekt: Dipl. Ing. Linder, Berlin. 1937.



Ausschnitt aus der Mosaikwand und den Mosaik-Klinkerfugen im Eingang der Evangelischen Kirche am Hohenzollernplatz zu Berlin-Wilmersdorf. Entwurf und Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Fritz Höger, Hamburg. 1931.



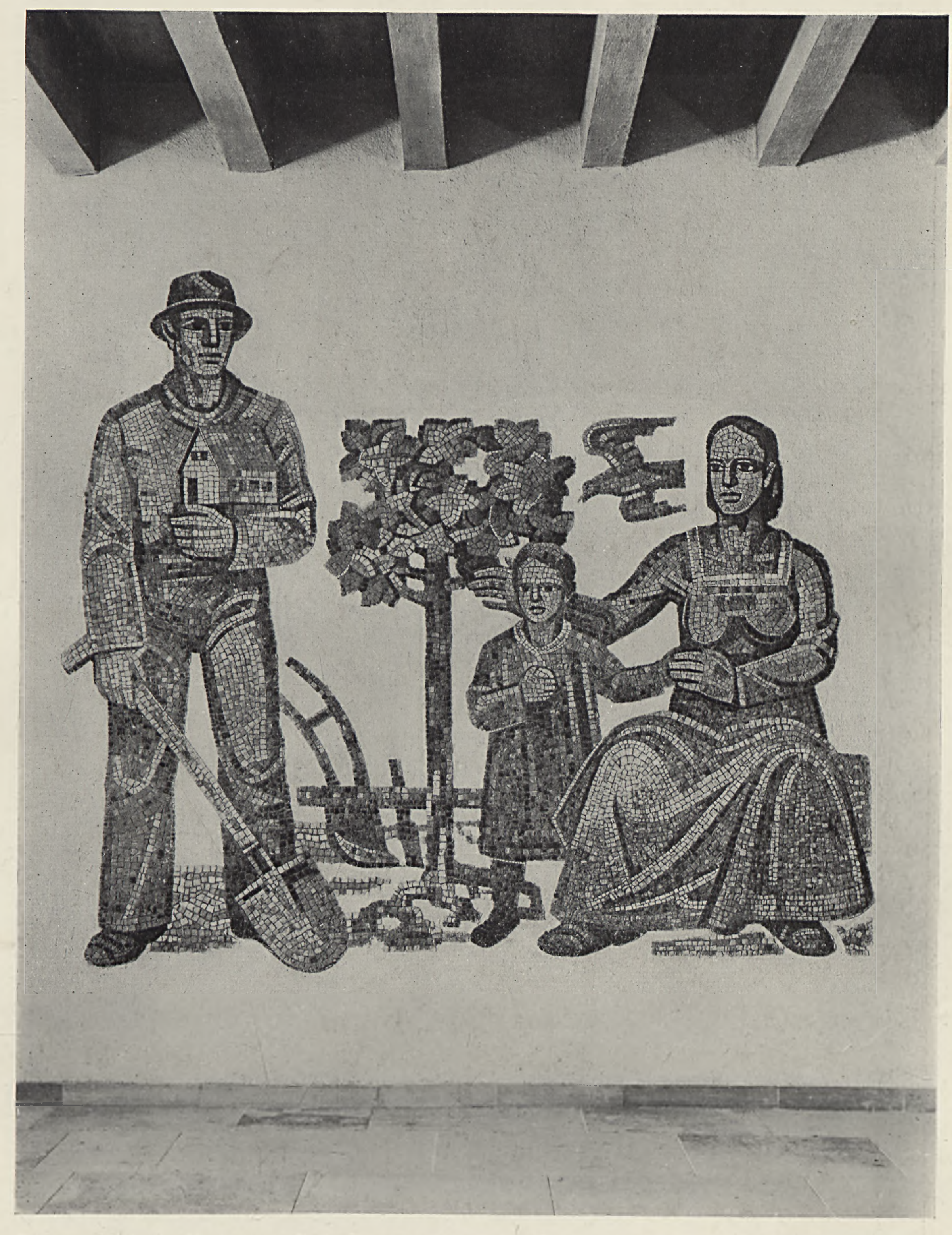
Ausschnitt aus den Mosaiken in der Vorhalle des Shell-Hauses zu Hamburg. Entwurf: Professor Werner Peiner, Kronenburg (Eifel). Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Rudolf Brüning, Düsseldorf. 1930.



Ausschnitt aus dem Wandmosaik „Zuckergewinnung"; Geschenk der Zuckerraffinerie in Eskischehir an den Türkischen Staatspräsidenten Kemal Atatürk. Entwurf: Professor Harald Bengen, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1933.



Putzmosaik-Zifferblatt an der Tabakfabrik zu Linz, Neuer Speicher. Entwurf: Karl Hauk, Wien. Ausführung: Tiroler Glasmalerei und Mosaikwerkstätte, Innsbruck. Architekten: Prof. Peter Behrens und Alexander Popp. 1936.



Putzmosaik in der Eingangshalle der Württembergischen Landeskreditanstalt zu Stuttgart. Entwurf: Rudolf Yelin jr. Stuttgart. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: E. Barth, S. Laible und E. Hinderer, Stuttgart. 1937.



Mosaikplastik im Hauptportal der Frauenfriedenskirche zu Frankfurt a. M. Entwurf: E. Sutor, Karlsruhe (Plastik) und F. Stichs, Hannover (Mosaik). Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Hans Herkommer, Stuttgart. 1929.



Mosaikrelief in der Architectural and Allied Arts Exposition, New York, 1931. Entwurf: Ralph Jester, New York. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1931.



Mosaikrelief im Kreishaus zu Weimar. Entwurf: Preiss & Lungwitz, Weimar. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Ernst Flemming, Weimar. 1937.



Mosaikdekor in der Empfangshalle der „Irving Trust Company“, 1 Wall Street, New York, USA. Entwurf: Hildreth Meière, New York. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Voorhees, Gmelin & Walker, New York. 1930.



Putzmosaikadler in einem Gebäude der Luftwaffe. Entwurf: H. Ehmsen, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1936.



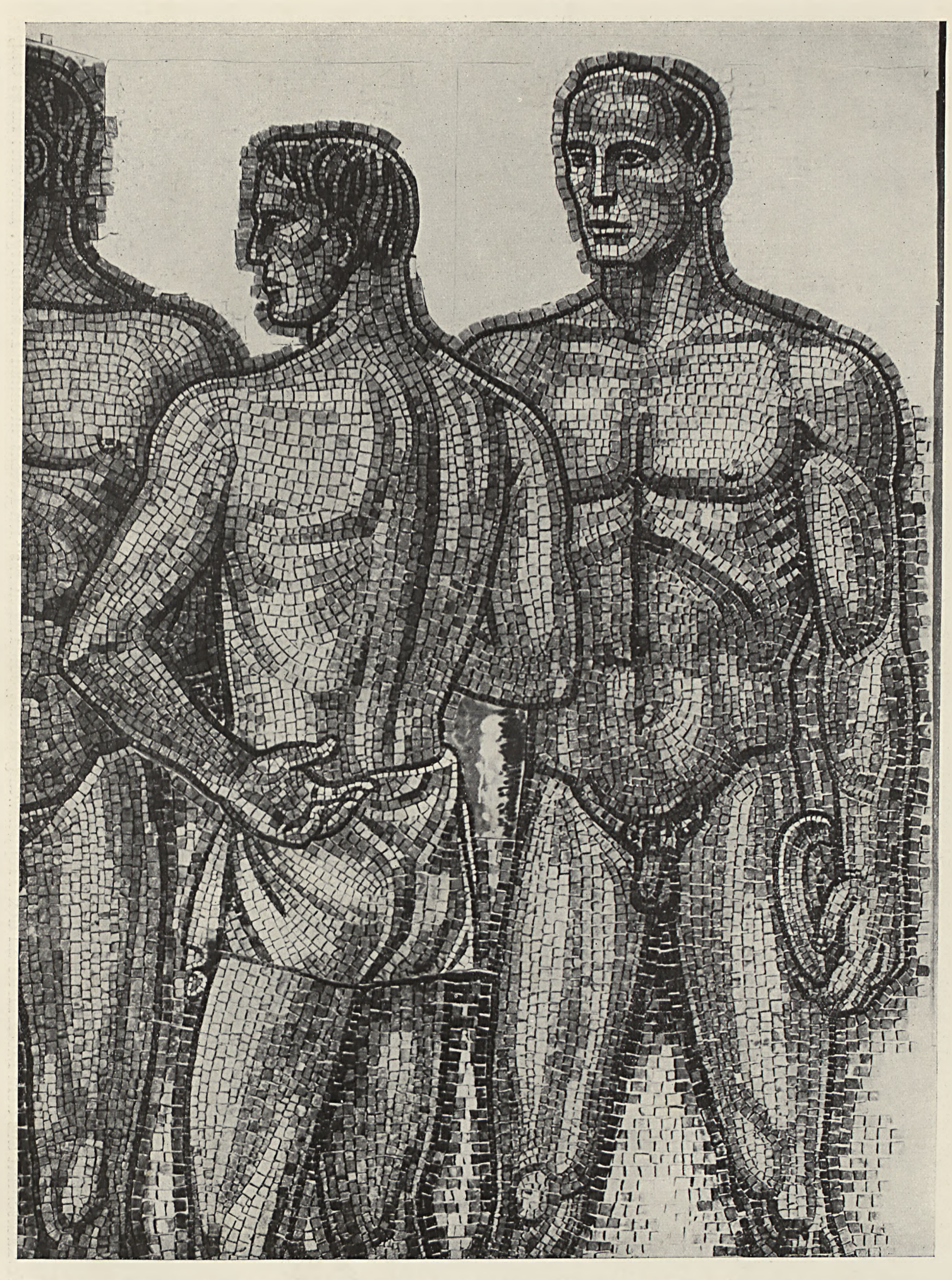
Mosaik in der Adolf-Hitler-Weihestätte zu Pasewalk. Entwurf: Professor Louis Gruber, München. Ausführung: Vereinigte Süddeutsche Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei GmbH., München-Solln. Architekten: Claassen & Straube. 1938.



Putzmosaik in der Evangelischen Kirche zu Berlin-Frohnau. Entwurf: Hans Uhl, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Professoren Walter und Johannes Krüger, Berlin. 1937.



Werkausschnitt aus dem Mosaikfries an den Treppenwangen des „Soldatenturms“ im Reichsehrenmal Tannenberg. Entwurf: Hans Uhl, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekten: Professoren Walter und Johannes Krüger, Berlin. 1939–40.



Werkausschnitt aus dem Mosaikfries des Schwimmbades der Kaserne des Regimentes „General Göring“ zu Berlin-Reinickendorf. Entwurf: Hans Uhl, Berlin. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. 1939.



Ausschnitt aus dem Mosaikfries im Kongreß-Saal des Deutschen Museums zu München. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Dr. Bestelmeyer, München. Beginn 1935. (Siehe auch Farbtafel XII)



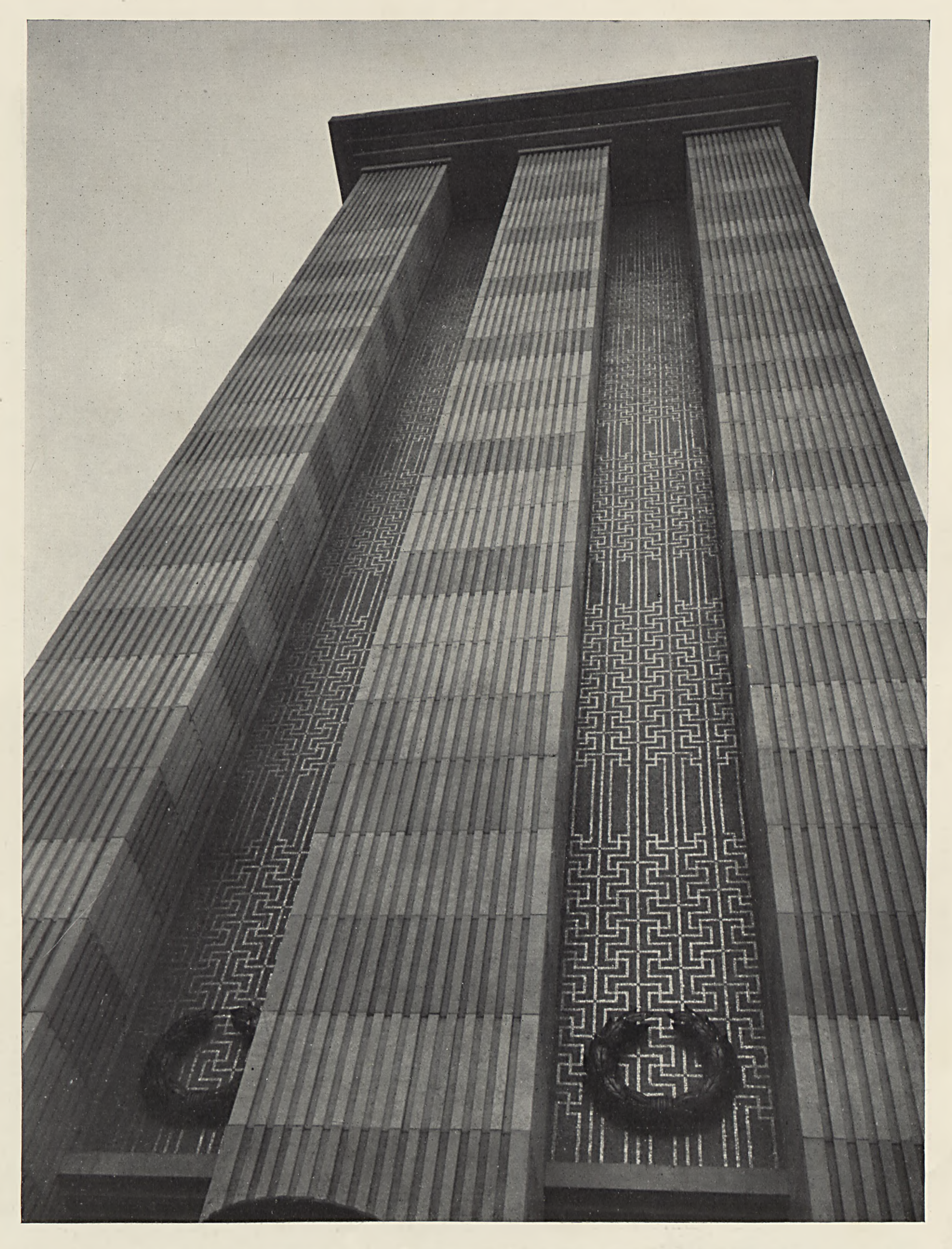
Teilansicht der Mosaikdecken in den Ehrentempeln am Königlichen Platz zu München. Entwurf: Wilhelm Pütz, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Ludwig Troost, München. 1935.



Mosaikkassetten in den Pfeilergängen des Tribünenbaues auf der Zeppelinwiese zu Nürnberg. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1937.



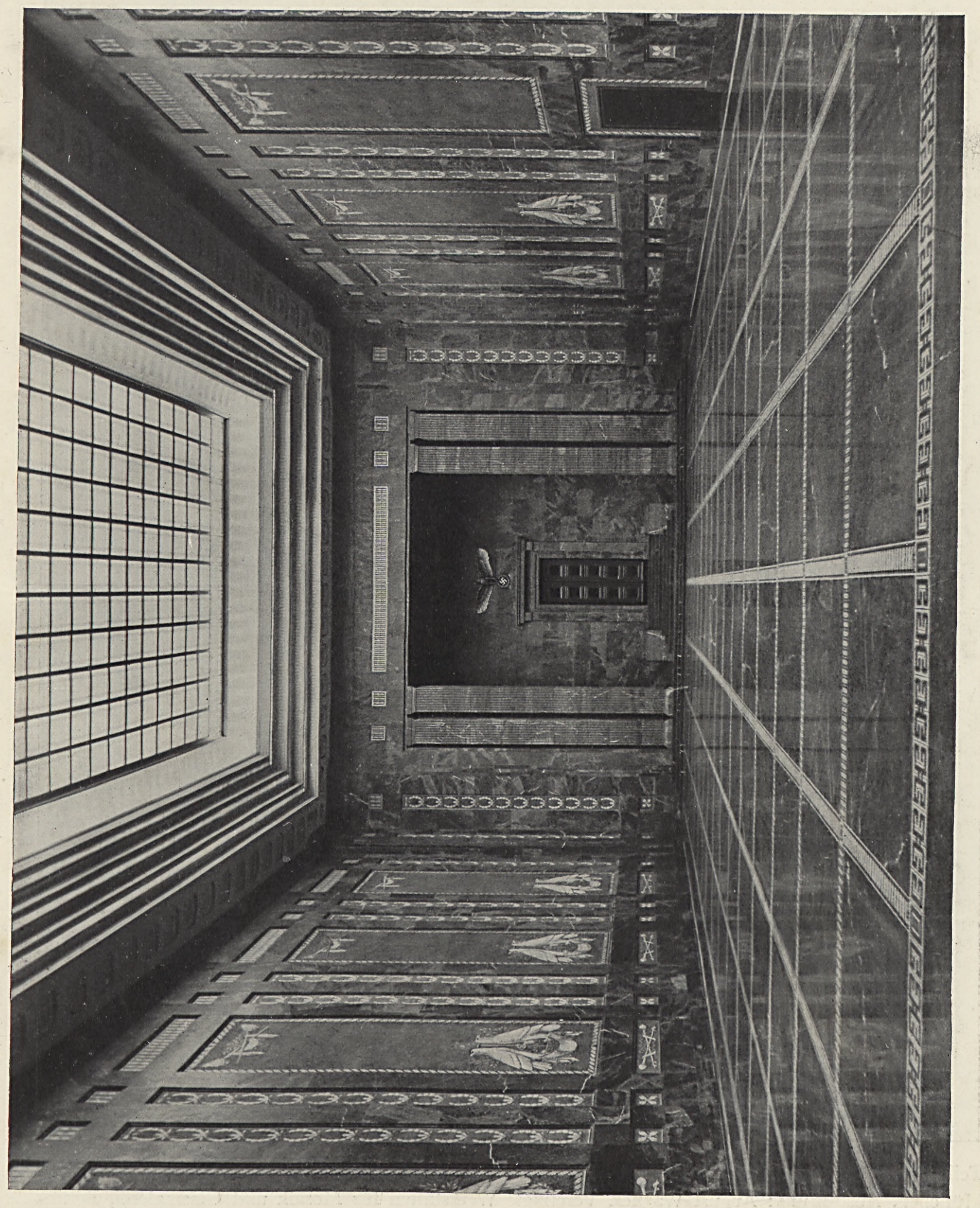
Mosaikdecke im Ehrensaal des Tribünenbaues auf der Zeppelinwiese zu Nürnberg. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1938.



Mosaiken zwischen den Turmpfeilern des Deutschen Hauses auf der Weltausstellung Paris 1937. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1937.



Mosaik-Hoheitszeichen im Deutschen Haus auf der Weltausstellung Paris 1937. Entwurf: Professor Max Unold, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Innen-Architekt: Professor Woldemar Brinkmann, München. 1937.



Der Mosaiksaal der Neuen Reichskanzlei zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. (Siehe auch Farbtafel XIII.)

Teilansicht des Mosaiksaales der Neuen Reichskanzlei zu Berlin. Entwurf: Professor Hermann Kaspar, München. Ausführung: August Wagner, Vereinigte Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow. Architekt: Professor Albert Speer, Berlin. 1939. (Siehe auch Farbtafel XIII.)



2.-
Kč.

Z. 361/55

105.-

/.

GDAŃSKI
[illegible]
A. KRAWCZYŃSKI
Gd.-[illegible] 15

BIBLIOTEKA GŁÓWNA
III 31876
Politechniki Gdańskiej